DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

1891.

** Bd. 2, Heft 2

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL KUNSTVERLAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

N
3
K86
Bd. 2
Ho 6.2

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- & KUNSTDRUCKEREI MÜNCHEN.

EIN BLICK IN DIE BEIDEN PARISER SALONS

VON

G. GRAHAME.

I.

Der Alte (Bouguereau-) Salon.

Paris, Anfang Juni 1891.

Noch wenige Tage — und beide Salons werden geschlossen. Wollen wir noch einen Blick auf die hervorragendsten Gemälde dieses Jahres werfen! «Seniores priores!» Zuerst zum Industrie-Palast!

Eine zwanziggliedrige, durch das Loos bestimmte Jury, statt einer solchen durch Stimmenmehrheit gewählten aus vierzig Mitgliedern, wie dies bisher der Fall — eine Reduction der Bilder von 25,000 auf 1800 — das sind die veränderten Bedingungen, unter denen die *Société des Artistes Français* ihre heurige Ausstellung eröffnete. Im Grunde änderte sich blutwenig. «Plus ça change», sagt ein französisches Sprüchwort, «plus c'est la même chose». Der Salon der Champs-Elysées repräsentirt auch ferner die conservative Partei gegenüber dem Salon des Champ de Mars, welcher das Rendez-vous der Fortschrittler ist.

Zwei Eigenthümlichkeiten des erstgenannten Salons springen besonders in die Augen: zuerst die grosse Anzahl guter Werke von fremden, d. h. nicht französischen Künstlern, und zweitens die ungewöhnlich grosse Anzahl colossaler Leinwandflächen. In den meisten Fällen allerdings ist das Interesse an diesen grossen Bildern so gering, wie ihre Dimensionen übermässig gross sind. Zwei Werke jedoch machen von diesem allgemeinen flüchtigen Urtheil eine Ausnahme: die Bilder von *Henri Martin* und *Rochegrosse*.

Das Erstere ist, wenigstens in den Augen der Künstler, der Haupttreffer dieses Jahres, während das Letztere mehr das Interesse des grossen Publicums erregt.

Henri Martin ist nicht nur Maler, er ist vor Allem auch Denker, fast möchte man sagen, Dichter, wie er es klar in allen seinen Werken bewiesen, von seinem ersten grossen Bilde an, — «Dante und Virgil in der Hölle» —, welches er, wenn uns das Gedächtniss nicht täuscht, im Jahre 1883 ausstellte. Der junge Künstler stand damals vollständig unter dem Einflusse seines Lehrers *J. P. Laurens*. Seit jener Zeit jedoch von Erfolg zu Erfolg gelangend, hat er sich vor wenig Jahren von den düsteren Vorbildern in der Farbengebung und den dunklen Schattenwirkungen, welche seinem Lehrer eigen sind, frei gemacht und sich mehr und mehr dem Impressionismus zugewandt.

Sein diesjähriges Gemälde «Chacun sa chimère» ist die bildliche Wiedergabe einer Stelle aus Baudelaire's Dichtungen in Prosa: «Ils cheminaient avec la physionomie resignée de ceux, condamnés à esperer toujours». In den folgenden Strophen fährt der Dichter fort, die Menschheit zu schildern, wie sie unter grauem Himmel über eine sandige, pfadlose Wüste ohne Gras, ohne Kraut dahinzieht. Freilich ist der Künstler insofern von seinem Text abgewichen, als er die Wüste in Sonnenschein badet und einige blassblaue Blumen im Vordergrunde erscheinen lässt. Doch wer könnte diese geringen Aenderungen übelnehmen bei einem Werke, in welchem der Hauptgedanke des Dichters vom Künstler in so bewunderungswürdiger Weise wiedergegeben wurde.

Die Menschheit schreitet dahin in endlosem Zuge, an der Spitze einen nackten Jüngling, durch den der Künstler in des Wortes verwegenster Bedeutung angedeutet werden soll; in der linken Hand hält er ein Bild des Ruhmes, in der rechten einen Lorbeerzweig.

Eine beflügelte weibliche Gestalt — das Ideal — schwebt an seiner Seite, eine Hand auf seine Schulter legend, als wollte sie ihn als ihr eigen für sich in An-

spruch nehmen. Ihnen folgt seherischen Blickes Franciscus von Assisi, das Haupt erhoben, die Augen weit geöffnet. Hinter ihm schwebt eine weissgekleidete Gestalt mit gefalteten Händen, erhobenen Hauptes, der Typus des mittelalterlichen Mysticismus. An ihrer Seite der Gelehrte, ein alter Mann, in einer Pergamentrolle lesend, seine Schultern unter der Last der düsterblickenden grau gekleideten Frauengestalt — der Wissenschaft — beugend, die er sich zur Braut erkoren.

Danach folgte der Liebende, im Banne seiner Geliebten, eines Mädchens mit übermüthigem Lächeln auf den Lippen und Mohnblumen im goldenen Haar. Neben diesem Paare schleppt sich ein verheiratheter Mann dahin, seine Frau auf dem Rücken, die Kinder, welche seine Schritte hemmen, zur Seite! Die nächste Figur ist ein Verbrecher, das Messer in der Hand; die Reue, ein hochgebautes, beflügeltes Wesen, halb Geier, halb Schlange, nagt an seinem Gehirn. Der Geizhals schwankt

Hans Herrmann, Berlin. Nächtliches Strassenbild.

dahin, unter der Last seines Goldes u. s. w. u. s. w. Kurzum, jede Figur versinnbildlicht einen menschlichen Typus, beherrscht von dem leitenden Motiv seines Daseins. Das ist der Gegenstand des Bildes. Unsere Schilderung gibt einen Begriff von Entwurf und Composition.

Es ist überaus schwer, Denjenigen, welche das Bild nicht gesehen haben, die ausserordentliche, alldurchdringende Bedeutung, die zarten, im Sonnenglanz schillernden Tönungen des Fleisches zu schildern. Um diese Wirkung zu erreichen, hat sich der Künstler das Ziel sehr hoch gesteckt. Der dunkle graue Schatten unter der Kutte des hl. Franciscus ist der dunkelste Punkt des Bildes. Die Farbe ist stellenweise dick aufgetragen, an andern wieder so dünn, dass die Leinwand durchschimmert, aber immer in kurzen Pinselstrichen von gebrochener Farbe, ein Kunstgriff, welcher es dem Künstler möglich machte, die Schwingungen der Luft wiederzugeben, und dem Werk das decorative Aussehen eines Fresco zu verleihen.

Bei *Rochegrosse* befinden wir uns auf einem gänzlich anderen Boden.

«La mort de Babylone», wie er sein Bild nennt, stellt das Gastmahl des Belsazar dar; diese grosse Leinwand (sie misst 9 Meter Länge) ist die Arbeit dreier Jahre.

Der junge Künstler, welcher eine bedeutsame Reihe von Erfolgen aufzuweisen hat (Vitellius, Andromache, Nebukadnezar u. s. w.) besass für seine Riesenaufgabe unschätzbare Mittel: Zeichnerisches Talent, welches fast von Kindheit an in der Academie Julian und in der Ecole des Beaux-Arts ausgebildet wurde, eine gewisse dramatische Gestaltungsgabe und die Liebe zu glänzender Farbengebung. (Vergl. die «Plauderei» pag. 134 ff.)

Der Zeitpunkt, den sich der Künstler gewählt, ist die Morgendämmerung des auf Belsazar's Gelage folgenden Tages. Inmitten einer hohen, mächtigen Banketthalle, deren Wände mit grünen und purpurrothen Gefässen besetzt sind, unter einem Baldachin von orientalischen Teppichen steht hoch erhoben der Herrscher Babylons, hinter ihm, gleichsam ihn bewachend, schwebt ein riesenhafter Schatten: der Tod! B. ist aufgesprungen und blickt entsetzt auf die durch die Thüren stürzenden Schaaren der Perser. Beim Glanz der noch brennenden Leuchter, welche auf der langen Reihe der vom Thron herabführenden Stufen angebracht sind, vermischt mit dem Tageslicht, welches durch das grosse Thor hereindringt, sieht man, unter einer verschwenderischen Fülle von Früchten, Blumen, kostbaren Weingefässen und reichen Gewändern nackte und halbnackte Gestalten tanzender Mädchen, deren rosa glänzendes Fleisch in grellem Gegensatz zu den bronzefarbenen Gliedern und blauschwarzen Bärten der babylonischen Krieger steht, welche neben ihnen ruhen. Ein Weib ist am Fusse der Stufen, durch das Geräusch der Eindringlinge erwacht, aufgesprungen und blickt, die Hände ringend in wahnsinnigem Schrecken auf die herannahende Gefahr. Ihr Geschrei hat einige der Gefährtinnen erweckt, welche schlaftrunken ihr Haupt aus tiefem Schlummer erheben.

Hans Herrmann, Berlin. Studie.

Dies in kurzen Umrissen die Hauptzüge der grossartigen Composition.

Die Farbengebung ist kräftig, zuweilen beinahe brutal in dem grellen Gegensatz der prächtig schimmernden Gewänder; die Ausführung überaus kraftvoll. Einige Theile der Fleischbehandlung, namentlich am Körper eines der tanzenden Mädchen im Vordergrunde sind vortrefflich gelungen, so dass sie kaum zu übertreffen wären. Der Künstler hat jedoch einer Versuchung nicht widerstehen können, wie dies einer gewissen Klasse französischer Maler zu eigen ist, nämlich dem Wunsche, sein Publikum durch die geschickte Ausarbeitung der Details in Erstaunen zu setzen. Es hat ihm an Muth gefehlt, drei Viertel der Lichter auszulöschen und die Hälfte der Schlafenden in Schatten zu hüllen, um die Wirkung zu erhöhen.

Der Hauptmangel seines Werkes liegt jedoch in dem Schatten des Todes, von welchem es Jedermann scheint, als ob der Künstler nach Vollendung seines Gemäldes, von einem plötzlichen, nachträglichen Gedanken erfasst, ihn in dieser Erscheinung in Kohle fixirt hätte. Das ist aber, wie wir wissen, und wie es die wundervolle Skizze zeigt, nicht der Fall.

Wir haben uns deshalb bei diesen beiden Gemälden etwas länger aufgehalten,

Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

weil sie unter denjenigen mit bedeutenden Motiven die einzigen sind, die man günstiger beurtheilen kann.

Jean Paul Laurens ist in seiner grossen, für das Hôtel de Ville bestimmten Composition «La Voûte d'Acier», welches den Empfang Ludwig's XVI. am Rathhause durch den Tiers-Etat darstellt, von einem durchschlagenden Erfolg weit entfernt. Die Scenerie ist mit dem bei *Laurens* üblichen Geschick arrangirt. Der König, der Kutsche entstiegen, schreitet der zum Rathhaus führenden Treppe zu und empfängt die dreifarbige Cocarde aus Bailly's Händen. Die anderen Mitglieder des Tiers-Etat in schwarzen Gewändern, stehen in Reihen auf den Stufen, mit erhobenen Degen, die sie in der Luft kreuzen, einen Triumphbogen bildend. Die linke Ecke der Leinwand wird von einer Gruppe von Höflingen in glänzenden Gewändern ausgefüllt. Nach hinten zu besetzen berittene Soldaten den Weg. Häuser des Faubourg St. Antoine bilden den Hintergrund. Das Colorit ist durchweg kalt, die Ausführung hart und unangenehm. Das Werk beweist von Neuem, dass *Laurens* ein dekorativer Maler nicht ist. Es scheint uns bedauerlich, dass ein so talentirter Künstler, welcher mehr als eine düstere Seite der französischen Geschichte in so meisterhafter Weise geschildert, seine Kraft für eine Kunst vergeudet, welche ganz ausserhalb der Richtung seines Genies liegt, und an einen Gegenstand verschwendet, welcher ihm, allem Anscheine nach, nicht sympathisch ist.

Bonnat's «Jeunesse de Samson» ist eher eine prächtige Studie als ein Gemälde. Simson, ein kräftiger anmuthiger Bursche mit goldlockigem Haar, kämpft mit dem Löwen; die wilde Bestie mit Wucht an den Kiefern packend, scheint er sie eben in Stücke zu reissen. *Bonnat's* wohlbekannte Eigenschaften zeichnen das Werk aus: gesunde Zeichnung und geschickte Modellirung. Aber es zeigt ebenso seine Fehler: ein Streben zu metallischer Härte in den höchsten Lichtern und den unvermeidlichen braunen Ton, den er immer und überall beim Hintergrunde in Anwendung bringt.

Rouffet (Schüler von *Laurens*), ein junger Künstler, dessen Gemälde «L'Estafette» im vergangenen Jahre viel versprach, hält dieses Versprechen in der grossen und prahlerischen Leinwand kaum, welche die verhängnissvolle «Attaque der französischen Cavallerie im Chemin Creux d'Olain bei Waterloo» darstellt. Die geistvolle Composition und die geschickte Zeichnung des Werkes vermögen nicht für die Unreife in der Farbe und den Mangel einer allgemeinen Wirkung zu entschädigen. Das Streben indessen verdient Beachtung. *Rouffet* wird, wenn uns nicht Alles täuscht, eines Tages Tüchtiges leisten!

Ein anderer Schüler von *Laurens*, *Michelena*, scheint in einer grossen «Amazonenschlacht» hauptsächlich von der Erinnerung an den Circus beeinflusst gewesen zu sein. Die phantastische Darstellung enttäuscht umsomehr, als *Michelena* bereits mehrere gute Arbeiten ausstellte und in den Salons der letzten zwei Jahre wohlverdiente Ehrenbezeugungen davontrug.

Es ist eine wahre Erlösung, wenn man sich von diesen Colossalgemälden den kleineren zuwenden kann.

«Dimbowitza» nennt *Bellet* sein Bild, welches eine Anzahl rumänischer Mädchen darstellt, die am Ufer eines Flusses Abschied von einander nehmen,

Hans Herrmann, Berlin. Holländisches Mädche

General-Feldmarschall Graf Moltke.

Hans Herrmann, Berlin. Studie.

nachdem sie dem Bade entstiegen. Es ist Dämmerung. Die untergehende Sonne beleuchtet gerade die Felsen am jenseitigen Ufer des Flusses und lässt sie in goldigem Glanze schimmern. Diese goldenen Strahlen werden in den Wasserperlen im Vordergrunde zurückgeworfen. Hier und dort trifft ein Lichtstrahl zufällig die nackten Gestalten Trefflich componirt und äusserst geschickt ausgeführt, ist dieses Bild bemerkenswerth wegen des ganzen Arrangements und seiner trefflichen Gesammtwirkung.

Gervais ist es nicht geglückt, in seinen «Heiligen Frauen» sein Bestes zu schaffen. Eine provençalische Legende berichtet, dass die drei heiligen Frauen fast nackt in ein altes Boot geworfen, von Wind und Wellen nach der Provence getrieben seien, wohin sie das Evangelium des neuen Glaubens mit sich brachten. Der Künstler hat es vorgezogen, seine Figuren vollkommen nackt zu malen und gab ihnen überdies eine rein academisch-conventionelle Haltung, wodurch er jedes poetische Gefühl aus seinem Bilde verbannt. Die Malerei des im frühen Morgensonnenschein glänzenden Fleisches und einer charakteristisch provençalischen Flusslandschaft mit einem Schwarm hellrosarother Flamingos ist bewunderungswürdig.

Walter Gay zeigt uns zwei blaugekleidete Nonnen, welche einer Klasse ebenso gekleideter Mädchen Gesangunterricht geben. Die Scenerie ist absolut frei von jedem Beiwerk. Der Künstler hat seine Wirkung allein durch die wahrheitsvolle Wiedergabe der Fleischtöne erzielt, welche vom Tageslicht beleuchtet werden, das durch zwei grosse Fenster eindringt und von weissen Wänden und kahlen Dielen zurückgeworfen wird. Der Stoff ist nicht neu, und vom Künstler schon früher mit Erfolg bearbeitet. Hier thut er es wieder in einem grösseren Maassstabe, als man sonst bei ihm gewöhnt ist.

Ein anderes Bild, für welches wir nur uneingeschränktes Lob haben, ist das von *Weeks*, welches drei alte Bettler darstellt, die sich auf einer alten steinernen Bank sonnen. *Weeks* ist wie *Gay* Amerikaner und hat bisher im Allgemeinen Bilder aus dem Indianerleben gemalt. Mit der Aenderung des Gegenstandes hat er auch seine Malweise geändert und hierin Einiges von *Murillo*, *Zurbaran* und *Goya* entlehnt.

Die Stelle in Mireilly, mit welchen Mistral den Tod Ourria's schildert, hat *Duffaud* den Stoff zu einem mässig grossen Bilde gegeben. Der Mörder klammert sich seitwärts an seinem Boote an und versucht ver-

geblich den gespenstischen Erscheinungen seiner Opfer zu widerstehen, welche ihn in die rauschenden Wogen hinunterziehen. Ringsherum zeigen sich im Dämmerlichte Hunderte von geisterhaften Schreckgestalten. Die Composition ist wohl erdacht und gut durchgeführt. *Duffaud* besitzt die Gabe, was heut zu Tage bei französischen Künstlern selten ist, zu malen, was er mit seinen geistigen Augen erschaut.

Frank Brangwyn's «Begräbniss zur See» muss wegen seiner genauen Beobachtung der Charaktere erwähnt werden, sowie wegen seines maassvollen Pathos und seiner überaus gesunden Durchführung. Der Steuermann liest gerade die letzten Worte des Begräbnisstextes. Der Leichnam, in ein altes Segel gehüllt, soll eben von vier oder fünf Genossen des Todten den blauen Wellen übergeben werden. Der Ausdruck heiliger Scheu und warmen Mitleides ist auf den Gesichtern Aller in bewunderungswürdiger Weise wiedergegeben.

Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

Etwas von der gleichen Eigenschaft zeichnet *Roesler's* Bild: «Der Wirthin Töchtlerlein», von welchem schon gelegentlich der Jahres-Ausstellung 1890 zu München die Rede war, aus. Es ist bekannt als gutes Bild. Charakteristisch ist, dass das Bild im kritischen Frankreich eine Medaille bekam, während es in München leer ausging und obendrein so ungeschickt wie möglich aufgehängt war, ein Umstand, der sich in München überhaupt oft sehr bemerkbar macht und den Gedanken nahe legt, erst Freundschaften anzuknüpfen, bevor man als Einzelner dort ausstellt.

Die neuerdings eingetretene Ueberfluthung von Gré und Barbizon durch die Pariser Krämer und anderes Sonntagspublikum hat viele Maler, welche sich gewöhnlich den Wald von Fontainebleau zu ihrem Malrevier erkoren, weiter hinausgetrieben. Daher ist es erklärlich, dass seit sieben oder acht Jahren Port Aven in der Bretagne und Étaples in der Normandie zwei aufblühende Malercolonien geworden sind. Der letzte Ort wird besonders von jungen Amerikanern bevorzugt, die in Paris studieren, und welche aus dem academischen Einerlei der Beaux-Arts oder der ungesunden Atmosphäre des Atelier Julian sich hieher flüchten. Die Étaples-Gruppe — fast hätten wir Schule gesagt — hat man mit dem Spottnamen der «Candle and Curtain-Clique» belegt nach der Vorliebe ihrer Mitglieder für die Malerei ländlicher Gestalten, die sie durch Sonnenlicht, welches durch einen Mousselin-Vorhang fällt, oder durch künstliche Lichter beleuchten. Ein bedeutendes künstlerisches Gefühl zeichnet diese Arbeiten auch dann meist aus, wenn man in erster Linie das Gefühl hat, es seien aufgewärmte, schon längst von tausenden von Malern bearbeitete Stoffe. Zahlreiche Beweise in dem diesjährigen Salon sprechen dafür.

Dahin wäre zu zählen: *Dessar's* «Départ pour la pêche», eine Gruppe mit Fischern und ihren Frauen, welche Fackeln am Fusse eines steinernen Crucifixes anzünden; weiter desselben Künstlers kleineres Bild: «Eine Mutter an der Wiege ihres Kindes»; *Jameson's* «Le Viatique»: Frauen und Kinder knien an der Thüre einer Hütte, durch deren Thüre der gelbliche Schimmer zweier Kerzen fällt. Inwendig sieht man ein erleuchtetes Zimmer, in welchem der Priester einem Sterbenden das Viaticum reicht. Weiters wäre zu nennen: *Penfold's* zwei Bilder: «Abschied eines französischen Matrosen von seiner Frau» und «Ein junger Mann liest bei Kerzen-

schein einem alten Paar und Kind einen Brief vor». — Wenn nicht thatsächlich ein Glied dieser Gruppe, so ist ihr doch nahe verwandt *Van der Weyden*, ein junger, amerikanischer Künstler, welcher eine dritte Medaille für ein entzückendes kleines Gemälde erhielt; es stellt eine Gruppe Knaben dar, die sich gegenüber einer Hütte in einem Flusse baden, beleuchtet von dem doppelten Licht des scheidenden Tages und des aufgehenden Mondes. — Auch eine Anzahl durchschnittlich guter Portraits ist da und zwar theilen sich hierbei *Doucet* und *Guthrie* hauptsächlich und verdientermaassen in die Ehren. Der Erstere zeichnet sich ganz besonders aus durch die grosse Feinheit des Colorits; die Abstufung in dem Fleischton der Jugend gegenüber jenem des Alters in der Gruppe eines alten Paares und eines jungen Mädchens, welche im flimmerigen Sonnenschein eines Gartens stehen, ist geradezu vorzüglich. Nicht minder reizend ist desselben Künstlers halblebensgrosses Bildniss einer jungen Dame im blassrosa Gazekleid vor hellblauem Hintergrund. Weniger einschmeichelnde Eigenschaften, dagegen volle und ganz sich documentirende Kraft äussert sich in *Guthrie's* Werken. Von den beiden Portraits, welche der junge Glasgower Künstler hier ausstellt, hat dasjenige des Dr. Gardiner im Vorjahre zu München die goldene Medaille davongetragen und bedarf daher keiner weiteren Erwähnung. Grösser, auch werthvoller als Arbeit ist das ebenfalls in der Isarstadt ausgestellt gewesene Reiterbildniss des «Mr. G. Smith». In der Behandlung seines Gegenstandes hat *Guthrie* die Manier der grossen spanischen Meister neu belebt, doch ohne sie zu copiren. In diesem Portrait des auf seinem Morgenritt begriffenen, friedlichen Glasgower Schiffseigenthümers gibt es in der That keinen Strich, der an etwas nachgemacht Heldenhaftes erinnert. Leicht und natürlich wendet sich Mr. Smith im Sattel und blickt den Beschauer an. Pferd und Reiter sind von der Sonne voll beleuchtet. Im Hintergrund sieht man eine Baumgruppe, einen Streifen Gras und blauen, leichtbewölkten Himmel angedeutet. Die Farbe ist mit breiten, kühnen Pinselstrichen aufgetragen, keiner ist absichtslos, keiner überflüssig; während der Künstler malte, bestrebte er sich zu zeichnen, die Gestalt vor sich zu vereinfachen, sein Original eher zu componiren, als zu copiren. Ein solches Werk steht im wohlthuenden Gegensatz zu dem krassen Realismus in *Bonnat's* Portrait einer jungen Dame in weissem und gelbem Sammtkeid. Hier wird die ausserordentliche Modellirung von Kopf und Händen von dem Hervordrängen der Gewandung ganz in den Schatten gestellt. *Delaunay* enttäuscht mit seinem lebensgrossen Portrait des «Erzbischofs von Sens» im Cardinalgewande. Der Kopf ist wundervoll gemalt, voller Charakter, aber im allgemeinen Arrangement bemerkt man keinen Schimmer jenes künstlerischen Gefühls, welches mit Recht von einem der grössten lebenden französischen Bildnissmaler erwartet werden darf. *Benjamin Constant's* beide Bildnisse, jenes einer Dame in Schwarz mit einer hellen Rose auf der Brust und das weitere halblebensgrosse, einer rothhaarigen Dame in grauem Kleide sind mit der ihm eigenen Geschicklichkeit behandelt. *Buland* malt mit gewissenhafter, mit packender Treue die Stadträthe eines französischen Landstädtchens. Die einförmige Vertheilung des Lichtes schädigt das Werk als Gemälde, als Zusammenstellung

Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

individueller Portraits jedoch ist es beachtenswerth. — Ueber decorative Kunst ist im Palais de l'Industrie nicht viel zu sagen.

Gabriel Ferrier's Plafond für die französische Botschaft in Berlin ist die abgenützte Copie eines veralteten Stoffes. *Bramtôt's* grosses Panel für das Hôtel de Ville, zeigt verschiedene Typen französischer Bürger, welche ihre Stimmzettel an der Wahlurne einer Mairie abgeben; es ist geschickt, realistisch und unangenehm! *Collin's* Plafond für das Foyer des Odeons ist vortrefflich, ideenreich und reizvoll, obgleich die genaue Bedeutung der Hauptgruppe etwas schwer zu verstehen ist: Eine anmuthige nackte Mädchengestalt aufrecht in der Luft schwebend, ein nackter Jüngling zu ihren Füssen, ein ebenfalls schwebender, detto nackter Jüngling, auf welch' Beide eine halbbekleidete, weibliche Gestalt von oben herabblickt — darin ist ein etwas dunkler Sinn verborgen, wie in den meisten Allegorien, wenn sie sich nicht in allgemein verständlichen Grenzen halten, welche ihrerseits meist die personificirte Plattheit ausschliessen.

Hans Herrmann, Berlin. Skizzen und Studien.

Unter den Landschaften ist die Zahl der guten Bilder gross. Keines unter ihnen aber ist von hervorragendem Verdienste.

Harpignie's gewissenhafte und immer meisterliche Zeichnung zeigt sich in zwei mässig grossen Arbeiten: «Morgendämmerung» und «Sonnenuntergang», beide mit Riesenbäumen und Bergbächen. Was diese Bilder auszeichnet, ist eine nahezu *Corot* ähnliche Zärtlichkeit in der Behandlung des Blätterwerkes, ein neues Moment in den Arbeiten dieses Kunst-Veteranen. *Le Liepvre* verdankt hauptsächlich *Harpignie* seine richtige Zeichnung. Trotzdem malt *Le Liepvre* abweichend von seinem Lehrer die Natur in ihren wahren Farben. Obwohl kaum so gut, wie das, was er in den beiden letzten Jahren ausstellte, müssen seine beiden diesjährigen Bilder «eine sonnenbeschienene Wiese» und eine «Ecke aus dem Garten des Luxembourg» zu den besten hier befindlichen Landschaften gerechnet werden. Was man in *Vayson's* «Rappel des Vaches» am meisten bewundern soll, die Thiere oder die Landschaft, ist schwer zu sagen. Die Scenerie ist den Marschen von Sologne entnommen. An der Seite einer breiten, silberglänzenden Wasserfläche bläst ein esel-berittener, von einer Schafheerde umgebener Hirtenknabe das Horn, welches die Kühe zusammenruft; diese letztern sieht man im aufsteigenden Nebel sich nahen. Blass, feuchtschimmernd geht die Sonne hinter dem purpur-

Polnische Hochzeitsfahrt

rothen Wolkenschleier unter, Alles erscheint von strahlendem Glanze umzogen. *Quignon* gibt in «Les Regains» eine breite Wiesenfläche mit grossen Wiesenblumen, gebadet im glänzenden Schimmer nachmittägigen Lichtes. Die Arbeit erinnert in Gegenstand und Behandlung vielfach an seine trefflichen «Les Blés Noirs» (1889 ausgestellt). Mit grossem Erfolg behandelt das Sonnenlicht *Thévenot;* in einem kleinen Gemälde zeigt er den Winkel eines Gartens mit zwei köstlichen kleinen Figuren. Breite Wasser- oder Sumpfflächen, welche den Glanz bewölkten Himmels zurückwerfen, herbstliches Laub im Sonnenlicht, das ist der Stoff, welchen *Nozal* mit Vorliebe behandelt. Er thut es gewöhnlich in Pastell, was ihn jedoch nicht hindert, mit Geschick und Leichtigkeit in Oel zu malen. Auf seinem grossen Bilde «Octobermorgen an der Seine bei Louviers» steigt der Nebel vom Flusse in die Höhe und verschleiert den unteren Theil der Bäume, deren Spitzen im ersten Strahle der aufgehenden Morgensonne erglänzen. Ein kleineres Gemälde zeigt grünlich-sumpfiges, mit Schilf bedecktes Gewässer bei grau bewölktem Himmel. Unter sämmtlichen Bildern im Salon geben diese beiden die Atmosphäre wohl am Besten wieder. *Otto Strützel's* trefflich gemalte «Flussscene bei München» zeichnet sich durch die gut beobachteten Werthe in den Massen grosser Bäume, welche die Ufer säumen, und durch den leuchtenden, mit kleinen Wölkchen bezogenen Himmel aus. Es behauptet seinen Platz neben den besten französischen Arbeiten. *Renouf* malte in grossem Maassstab und auch mit Glück «die Brooklyner Brücke bei Sonnenuntergang»; ob es für die Kunst ein Glück sei, dass das Bild gemalt wurde, mag jeder Beschauer mit sich selbst abmachen.

Soviel in Kürze über den alten Salon.

II.

Der Neue (Meissonnier-) Salon.

Obschon kaum auf gleicher Höhe mit der Ausstellung des Vorjahres stehend, so ist die Veranstaltung der *Société Nationale* dennoch die interessantere der Beiden.

Die Gesammtsumme an künstlerischem Gefühl und künstlerischer Originalität ist bedeutend grösser, die Zahl der ausgestellten Kunstwerke geringer als im Palais de l'Industrie. Diese Thatsache erschwert die Aufgabe, eine kurze Zusammenfassung der Hauptbilder zu geben; im alten Salon verhielt es sich umgekehrt.

Einige grössere decorative Compositionen ausgenommen, fehlen auf dem Champ de Mars die colossalen Leinwandflächen gänzlich. Genrebilder gibt es verhältnissmässig wenige, da die *Société Nationale* hauptsächlich aus Mitgliedern jener modernen Secte von Künstlern besteht, welche eifersüchtig von ihren Werken alles Das ausschliessen, was einem dramatischen oder poetischen Motive ähnlich sieht. Natürlich gibt es auch da Ausnahmen, z. B. *Dagnan-Bouveret.* Sein Bild, die «Conscribirten», ist ein Gegenstand, interessant genug, um das Publikum anzuziehen, während es in rein technischer Hinsicht wohl das befriedigendste, sicherlich das vollendetste Werk der Ausstellung genannt werden kann.

Der Künstler bleibt hier seiner alten Liebe für die Bretagne und ihre Bewohner treu, das zeigen die Figuren des Bildes: Burschen in dunkelblauen Blousen und breitkrempigen schwarzen Filzhüten. Sie ziehen Arm in Arm in langer Reihe durch ihr Dorf. Vor ihnen schreitet ein kleiner Knabe, eine grosse Tricolore tragend, deren Falten ihn und den an seiner Seite gehenden Trommler verbergen. Die Figuren sind alle halb lebensgross; jeder Kopf und jede Hand ist durch besondere individuelle Auffassung ausgezeichnet, der Fleischton mit der ausserordentlichen Feinheit, welche *Dagnan-Bouveret* eigenthümlich ist, behandelt. Ein Bogengang und ein altes Ziegeldach, durch Zeit und Wetter verschönert, bilden den harmonischen Hintergrund.

Dinet gehört zu den Stützen der *Société Nationale.* Er brachte diesmal kein grosses Gemälde wie seinen «Schlangenbändiger» vom Vorjahre; seine drei mässig grossen Bildchen sind indessen nichtsdestoweniger interessant. Algier und seine Bewohner, sein Staub und seine Sonne, das bildet das Motiv seiner Bilder. Die Kenntniss von Land und Leuten zeigt sich besonders in der «Fantasia». Weiss gekleidete Gestalten, in rasendem

Kriegstanze umherspringend, feuern ihre Flinten in die Luft und gegen den sandigen Boden los. Mengen erregter Zuschauer in regenbogenfarbigen Gewändern, Wolken glänzend schimmernden Staubes, durchdringend blendendes Sonnenlicht — voilà *Dinet's* diesjähriges Hauptbild!

In kleinerem Umfange, aber nicht minder brillant, zeigt er weiter eine arabische Wüstenkaravane. Das dritte Bild ist eine französische Sommerstudie: Zwei kleine in einem sonnenglitzernden Teiche sich badende Mädchen; hell und grün zeichnen sich die Reflexe von Gras und Bäumen vom jenseitigen Ufer ab. Alle drei Bilder sind wegen ihrer vortrefflichen Farbe, der brillanten Wiedergabe glänzender Lichter und durchsichtiger Schatten bemerkenswerth.

Besnard brachte hauptsächlich Bildnisse; davon später ein Wort. Sein Miniaturfiguren-Meisterstück betitelt sich: «Verkündigung». Die Jungfrau, halblebensgross, in dunkelblauem Kleide, steht im Vordergrunde, mit einem Arm auf eine weisse Terrassenmauer gelehnt; kastanienbraunes Haar quillt unter dem orangegelben Kopftuch hervor. Ihr Haupt ist abgewandt; mit schweifendem Auge blickt sie einer verschwindenden Engelsgestalt nach, welche inmitten dämmerig flimmernder Wölkchen über die weissen Häusergiebel von Nazareth dahinschwebt; ihm nachschauend scheint ihr offenbar momentan der Sinn seiner Worte noch unklar; sie scheint zu erwägen, welcher Art «der Gruss» wohl sein möchte.

Der Gedanke, Scenen aus dem Leben Christi in's Moderne zu übersetzen, hat neuerdings verschiedenen französischen und fremden Ausstellern Anregung gegeben. So erzählt *Melchers*, ein Amerikaner, die Geschichte der «Geburt». Sein Joseph ist ein Arbeiter, der auf seinem Schubkarren sitzt. Ihm zur Seite, das Haupt an seine Kniee gelehnt, liegt die heilige Mutter am Boden ausgestreckt; in einer Krippe das neugeborene Kind, dessen Gesicht vom Glanze einer Stalllaterne erleuchtet ist; die halbgeöffnete Thüre des Raumes lässt das kalte, fahle Dämmerlicht ein. Composition und Ausführung sind ganz ausgezeichnet. Der Maler hat mit Geschick die Schwierigkeit der streitenden Lichter bekämpft. Das geringe Beiwerk ist mit düsterem Realismus, welcher keinen Anflug von Vulgärem hat, gemalt.

Hans Herrmann, Berlin. Holländische Marktscene.

Edelfeldt führt in norwegischer Anschauung die «Erste Begegnung Christi mit Maria Magdalena» vor. Hier ist Christus die traditionelle Gestalt in weissem Gewande mit Sandalen an den Füssen, die vor ihm knieende Maria Magdalena jedoch eine Finländerin von heute. Finländisch, nicht galiläisch, ist der Hintergrund von Lärchen und Kiefern, durch deren sonnenbeschienene Stämme hin und wieder ein Schein des blauen Fjords schimmert. Die delicate Wiedergabe des Sonnenlichtes macht jedenfalls den Hauptreiz des höchst anziehenden Gemäldes aus.

Skredsvig, ein anderer norwegischer Künstler, nimmt sich die Worte aus St. Lucas zum Vorwurf: «Und als er vorüberging, warfen sie ihre Kleider auf den Weg». Sein Christus ist ein junger Mann in abgetragenem Mantel und weiten Beinkleidern; er gleicht beinahe einem modernen Socialisten. Die Scene ist in ein auf einem Hügel befindliches norwegisches Dörfchen verlegt. Im Vordergrunde hat eine alte Frau einen Teppich ausgebreitet und stellt einige Blumentöpfe längs desselben auf. Ein Arbeiter fährt auf einem Schubkarren eine

kranke Frau auf die Gruppe in der Mitte zu, welche den Jüngling in braunem Gewande umsteht. *Skredsvig* wollte das Theatralische und Conventionelle vermeiden, ist jedoch gerade in das Gegentheil verfallen. Seine Composition ist ein wenig schwach. Christus verschwindet und wird nichts als eine zufällige Gestalt, anstatt der Mittelpunkt der Darstellung zu sein. Den Hörern fehlt die Begeisterung gänzlich; einige sind vollkommen gleichgiltig. Die Farbe ist unangenehm, die Ausführung durchweg hart.

Duez kennt und liebt das Meer und die Seeleute. In seinem Bilde «Christus auf dem Meere» malt er eine Gruppe normännischer Fischer, gegen ein dunkles Segel gelehnt, ihre rothen, von Furcht ergriffenen Gesichter auf die weisse Gestalt richtend, welche, das Meer mit mondscheinartigem Glanze erleuchtend, auf sie zuschreitet — ein ebenso originelles, als eindrucksvolles Bild. Noch ganz anders zeigt sich *Jean Beraud;* die genaue Darstellung des Speisesaales und seiner gänzlich modernen Insassen, die sich um einen Christus in dunkelblauen und weissen Tüchern drängen, lässt nichts zu wünschen übrig; dem Erlöser zu Füssen liegt Magdalena, ein junges Weib in weissem Ballkleide, auf dem Boden ausgestreckt, das Gesicht in ihren Händen verbergend. Weder Auffassung noch Ausführung dieses Effectstückchens rechtfertigen die Popularität, welche das Bild erlangt hat. Seinen Erfolg verdankt es in erster Linie der Zeitungs-Reclame.

Von Jahr zu Jahr steigt die Zahl der Maler, welche sich mit der Lösung von allerlei Lichteffect-Problemen befassen. Zahlreiche Beispiele sind auch diesmal vorhanden. Das gelungenste unter ihnen ist jedenfalls *Friant's* «Ombres portées». Ein sehr hässlicher, auf einem Stuhle sitzender Mann faltet die Hände eines nicht weniger unangenehm aussehenden Mädchens. Beide Figuren sind von unten durch ein unsichtbares Licht beleuchtet, welches ihre Schatten auf eine blass-graue Tapete wirft. Die Arbeit ist als «tour de force» wundervoll, aber wie fast alle diese, wenig gefällig.

Hans Herrmann, Berlin. Studie.

Beinahe ebenso geschickt, doch sicher künstlerischer, ist *Dannat's* Studie zweier bei Kerzenlicht singenden Spanierinnen, hinter denen, halb im Schatten, eine männliche Figur steht. Geschickt als Studie von Typen der modernen Gesellschaft ist *Jeanniot's* Darstellung einer Pariser Abendgesellschaft; in der Darstellung künstlichen Lichtes ist es indessen vollständig misslungen.

Zum Tageslicht zurückkehrend, müssen wir vor *Meunier's* zahlreichen Beiträgen Halt machen. Das bedeutendste seiner Bilder stellt einen alten Pfarrer dar, der in sonnigem Weingarten eine Gruppe von Kindern beiderlei Geschlechts unterrichtet. In der zärtlichen Malweise des Fleisches an der offenen Luft, und in der liebevollen Sorgfalt, mit welcher jedes Detail der Landschaft behandelt ist, erinnert es an *Bastien-Lepage*.

Unter seinen kleinen Bildern stellt das eine einen Fischer, der am Fluss-Ufer sein Netz auswirft, dar; das zweite zeigt einen alten Seemann aus Villa Franca, welcher, sitzend, die Augen in der strahlenden Sonnengluth zusammenpresst.

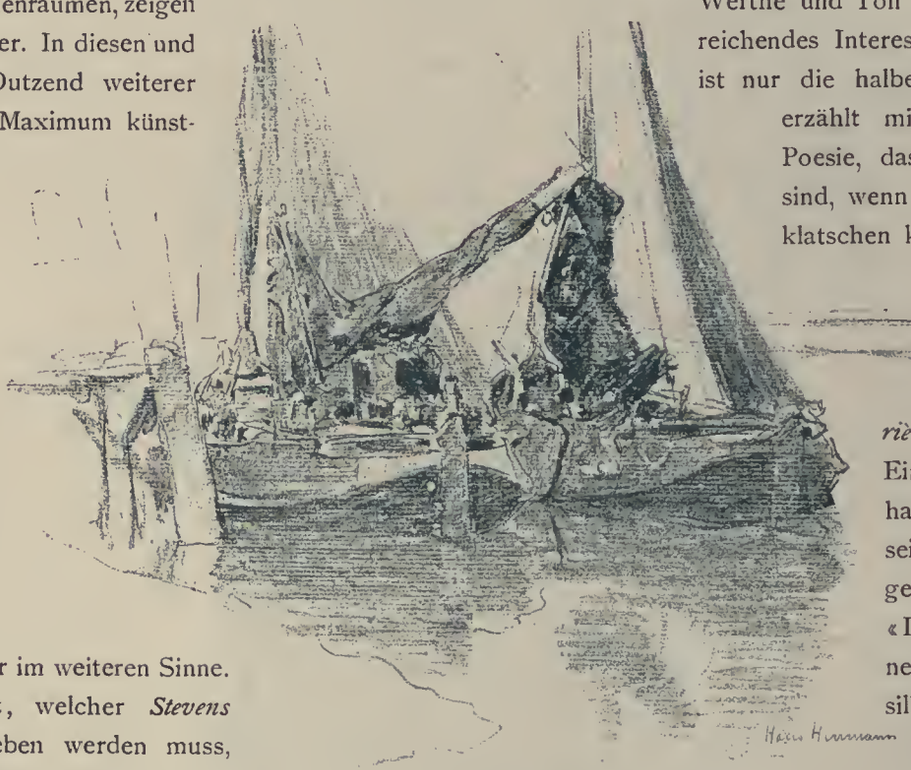
Oesterlied's «Schaukelnde Kinder» behandeln ebenfalls das Thema stark von der Sonne beleuchteten Fleisches. Das Bild wirkt jedoch wegen seiner Schatten ungünstig.

Im schroffen Gegensatz zu der matten Farbengebung, welche bei der jüngeren Generation der fran-

zösischen Maler en vogue ist, stehen die Werke des Meister-Veteranen *Ribot* mit ihrer Masse von dunklen, fast schwarzen Schatten und den lebhaften Flecken leuchtenden Fleisches. *Ribot* zwingt noch immer, trotz der heutigen Mode, zu Achtung und Bewunderung vor seinen Arbeiten. So «La Tireuse de Cartes»: ein altes Weib mit Kartenlegen beschäftigt, an ihrer Seite eine Katze, gegenüber zwei jüngere Frauen; alle Figuren in halber Lebensgrösse. Eine Gruppe junger Frauen vor einer Kirche, ist der Gegenstand eines andern Bildes. Küchenjungen mit weissen Mützen und Schürzen, in matt erleuchteten Küchenräumen, zeigen zwei kleinere Bilder. In diesen und einem halben Dutzend weiterer Gemälde ist das Maximum künstlerischer Wirkung erreicht.

Wohin man *Steven's* Werke in dieser raschen Aufzählung stellen soll, ist schwer zu sagen, denn seine Bilder sind oft Portraits und seine Portraits sind immer gute Bilder im weiteren Sinne. Ueber den Platz, welcher *Stevens* selbst zugeschrieben werden muss, kann unserer Meinung nach nur wenig Zweifel sein. Er ist «facile princeps», jeden anderen Künstler um Kopfeslänge überragend. Wenn es der Raum erlaubte, so würde jedes hier ausgestellte Werk beschrieben zu werden verdienen. Wir können jedoch nur kurz die beiden bedeutendsten erwähnen. «Le Papillon» und «La dame jaune». Das Erstere stellt eine halb lebensgrosse weibliche Gestalt mit reichem kastanienbraunen Haar in einem matt fleischfarbenen Brocatgewande dar, die einen blauen, auf ihrer erhobenen linken Hand sitzenden Schmetterling betrachtet. Die rechte Hand hängt herab, halb verborgen zwischen den Falten einer goldgestickten Schärpe. Wir müssen bis auf *Paolo Veronese* zurückgehen, um irgend etwas in der Farbe so ausserordentlich Delicates zu finden, wie das durchsichtige Rosa von Fleisch und die Drapirung in diesem Meisterwerk. — Noch reicher und harmonischer ist das kleine Bild, welches eine junge Dame in glänzendem gelbseidenem Gewand zeigt, an einem Tische sitzend, auf welchem ihr rechter Arm ruht, das Gesicht mit dem Fächer halb beschattend.

An der Spitze einer kleinen Gruppe von Künstlern, die man ihres Hanges zum Dämmerlicht halber die «Fledermäuse» nennt, steht *Carrière*. Er betrachtet die Natur offenbar durch ein angerauchtes Glas, die Farbe verschwindet fast gänzlich; Form und Modellirung, Werthe und Ton erregen indessen hinreichendes Interesse. Was er erzählt, ist nur die halbe Wahrheit, aber er erzählt mit so viel Reiz und Poesie, dass die Meisten erfreut sind, wenn sie hören und Beifall klatschen können.



Hans Herrmann, Berlin. Skizze.

Was könnte in dieser Art ausgezeichneter sein, als *Carrière's* Bild «Le matin»? Eine Mutter ihr Baby haltend, welches von seiner kleinen Schwester geküsst wird, oder als «La Timbale», ein kleines Mädchen, mit einer silbernen Kanne spielend.

Berton ist, wie wir glauben, ein Schüler *Carrière's*. In jedem Falle ähnelt seine Arbeit der *C.'s* so sehr, dass sie leicht zu verwechseln ist und vielleicht nach hundert Jahren Anlass zu einem neuen Streit à la *Lautner* contra *Rembrandt* geben könnte. «Le bain», eine nackte weibliche Gestalt, dem Bade entstiegen und sich trocknend, weiter «Coquetterie», ein kleines Mädchen, welches im Spiegel seine Türkisen-Ohrringe bewundert, sind seine besten Arbeiten.

Tournès, wenn auch augenscheinlich sehr durch *Carrière* beeinflusst, begnügt sich nicht damit, seine ganze Individualität in das Schema eines Anderen zu zwängen. Seine fünf oder sechs Bilder dieses Jahres erinnern übrigens nicht in allen Punkten an seine ge-

Johann Hamza pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Flitterwochen.

Hans Herrmann, Berlin. Skizzen.

wohnte Meisterschaft. Das Beste hat er in dem Kopf eines Mädchens mit schwarzer Haube, welches an einer Rose riecht, geleistet.

Princt, welcher seit seinem Debut vor drei Jahren mit dem reizvollen Bilde «Le bain» rapide Fortschritte gemacht hat, verspricht viel für die Zukunft. In diesem Jahre gab er eine Schaar von Mädchen im Alter von 13—19 Jahren; sie tanzen mit einander; eine von ihnen spielt dazu Piano und beobachtet, ihren Kopf umwendend, die Wirkung der Musik.

Aehnliches hat *Zorn* versucht. Das Bild, welches einen Ballsaal darstellt, hat manche Verdienste; in der Farbe ist es etwas unklar. Sein kleineres, «Inneres einer Brauerei in Schweden», ist dem erstgenannten gegenüber entschieden vorzuziehen, ebenso die reizende Studie zu zwei badenden Mädchen, ein Thema, das er oft und gut behandelt hat.

Wenn wir noch erwähnen, dass *Meissonier* durch eine kleine Skizze «La Barricade» vertreten ist, dass *Kuehl*, *Antonissen*, *Marius Michel* und *Charles James* geschickte kleine Genrebilder beitrugen, so können wir dieses Gebiet verlassen und zur decorativen Kunst übergehen.

Das grösste und wichtigste Werk dieser Kategorie ist *Puvis de Chavanne's* Composition «L'été», für das Pariser Rathhaus bestimmt. Ein Thor nimmt die Mitte des Vordergrundes ein. Beidseitig sind Gruppen nackter weiblicher Figuren angeordnet. Einige baden sich in dem matt-blauen Wasser eines langsam fliessenden Stromes, andere liegen am Ufer auf grünem Rasen. Weiterhin hat ein Fischer sein Boot vor Anker gelegt und wirft seine Netze aus. Jenseits des Wassers ziehen sich Wiesen und Kornfelder hin; halb-nackte Gestalten sammeln dort die Ernte ein. Vor dem Horizont stehen in dunklen Massen mächtige Baumgruppen. Wer *Puvis de Chavanne's* besonderen Styl kennt, wird sich leicht ein Bild davon machen, was er aus diesem Motiv geschaffen hat. Der Reiz des Ensembles liegt in der breiten Vorführung der sommerlichen Landschaft mehr als in den Figuren, welche zwar anmuthig, doch zu augenscheinlich ein mühsames Streben nach veralteter Einfachheit aufweisen. Derselbe Künstler behandelt in zwei Panels, für das Museum zu Rouen bestimmt, das Thema: «Keramik». Auf dem einen sieht man zwei Arbeiter in ihrer Beschäftigung, der künstlichen Zurichtung der Porzellanerde, wogegen beim zweiten ein paar junge Mädchen von sehr englischem Aussehen eine Platte und eine Vase zu prüfen scheinen, die eben aus dem Ofen gekommen sind. Keines von beiden scheint sehr hervorragend, aber es sind immerhin *Puvis de Chavannes*. Sie werden jedenfalls am Orte ihrer Aufstellung noch wesentlich gewinnen.

«Musik» ist der Gegenstand von *Gervex'* grossem Plafondbilde für die Halle des Pariser Rathhauses. Originalität ist in erster Linie der Arbeit nicht abzusprechen. Der Künstler führt uns zur Oper. Im Vordergrund sieht man das Orchester und die Inhaber der ersten Logenreihen. Auf der Bühne klagt Ophelia ihr

Leid. Aus der einen Seitenloge lauscht eine Gruppe von Herren und Damen in Gesellschafts-Toilette der Musik, das Haus mit ihrem Opernglas musternd. Inmitten der Klänge der Melodien, welche sich vom Orchester aus erheben, nimmt den Haupttheil der Leinwand eine zierliche, Violoncell spielende Gestalt im reichen Costüm des 18. Jahrhunderts ein, von einem Herrn mit der Flöte begleitet. Amoretten mit Instrumenten und Musikrollen fliegen umher. Harmonische Farbengebung zeichnet, wie man das bei *Gervex* gewohnt ist, die Schöpfung aus. Ein anderes grosses decoratives Werk, ebenfalls für das Rathhaus bestimmt, ist *Adolphe Binet's* «Ausfall während der Belagerung von Paris 1870». Die Scene spielt auf den Befestigungen. Oben grauer Himmel, auf den Wällen und den Häusergiebeln tiefer Schnee, unten schlammiger Koth. Soldaten aller Regimenter, Cavallerie und Infanterie sind aufgestellt, das Signal zum Marsche erwartend. Um sie drängen sich ihre Freunde und Verwandten. Hier befestigt ein Weib einen Tornister, Andere nehmen schmerzbewegt Abschied, Knaben schwingen ihre Mützen. Der Ausdruck stiller Erwartung auf allen Gesichtern ist gut wiedergegeben. Das Bild verdient sowohl in Bezug auf Conception wie Ausführung die Bezeichnung einer guten Arbeit. Als decoratives Gemälde leidet es unglücklicher Weise unter einem ernsten Fehler, der in der Unterbrechung der Composition durch den für eine Thüre nothwendigen Raum liegt. Gleich den meisten modernen französischen Malern nimmt *Binet* keine Rücksicht auf die Gestalt des Raumes, welchen er ausfüllen soll. Er hat ein gutes Gemälde componirt, es in einem lichtgrauen Farbton gemalt und dann den für die Thüre bestimmten Raum herausgenommen. Diesen Eindruck wenigstens bringt das Bild hervor. Wahrhaft decorative Künstler, wie die italienischen Meister der Renaissance, entwarfen ihre Compositionen immer in Harmonie mit dem zugestandenen Raume so glücklich, dass der Beschauer halb und halb geneigt ist zu glauben, dass die Composition die Form des Raumes geschaffen hat, anstatt dass (wie es wirklich der Fall war), die Form des Raumes die Linien der Composition dictirte.

Hans Herrmann, Berlin. Studie.

Maurice Chabas stellt zwei grosse Entwürfe für die Mairie von Montrouge aus. Der eine zeigt Pariser Bourgeois bei einem Hochzeitsfrühstück auf einer sonnigen Terrasse, der andere, «La Famille», Leute der niederen Stände, Männer, Frauen, Kinder, die einen Feiertag begehen und auf dem Rasen nahe den Befestigungen sich gelagert haben.

Beide Bilder sind in dem für decorative Gemälde jetzt so beliebten violetten Farbton gehalten, beide gleich beachtenswerth wegen ihrer guten Zeichnung und der geschickten Wiedergabe der sonnigen Licht-Effecte.

Der Raum gestattet uns nur die kurze Erwähnung von *Courtois'* lebensgrossem «Figaro», einem Gegenstück zu seiner «Lisette» vom vorigen Jahr, für das Foyer des Odéon; ferner *Galland's* Zeichnungen für Tapeten und eine Reihe Aquarelle für Glasfenster, hauptsächlich Blumen, Früchte und Vögel von *Besnard*. Dabei wären zwei Glasfenster des Letztgenannten zu erwähnen, in denen er den Muth hat, Personen in moderner Gesellschafts-Toilette zu schildern.

An Bildnissen ist der neue Salon besonders reich. *Alfred Stevens'* Arbeiten haben wir bereits erwähnt. Nach dem Verdienst ihm am nächsten würden wir *Gervex* stellen, dessen halb lebensgrosses Portrait eines Herrn im Fechtcostüm eine höchst meisterhafte Dar-

stellung ist, sowohl in der Malerei des Kopfes, wie in der Wiedergabe der Details, welche sich nicht hervordrängen, sondern zurücktreten, um den harmonischen Eindruck des Ganzen zu fördern. Wir lieben *Gervex'* zwei Damen-Bildnisse weniger, aber in Allen merken wir Auge und Hand eines Künstlers. Dasselbe kann man diesmal von *Carolus Duran* nicht sagen. Hier ist wohl die Hand jene eines Künstlers, und zwar eines solchen, der fast ohne Rivalen dasteht; mit kühnen breiten Pinselstrichen malt er das leuchtende Rosa und die durchsichtigen grauen Töne des weiblichen Fleisches; aber das Auge ist das eines Tapezierers oder Putzhändlers, welcher mit grossem Wohlgefallen die unzähligen Meter von lila Sammet und hellrosa Plüsch betrachtet.

Carolus Duran kann in seinen wunderbaren Portraits von «René Billotte» und «Gounod» nicht genug wegen der Einfachheit der Gesellschaftstoilette und des Sammt-Jaquets gepriesen werden; aber gibt man ihm nur eine Spur von der Aussicht, vulgär sein zu können, so wird er darauf mit Freude eingehen. Dies ist an allen seinen fünf lebensgrossen Damen-Bildnissen augenscheinlich der Fall: Alle zeigen den Kopf auf eine Seite geneigt, Alle haben dasselbe Lächeln im Gesicht und Alle tragen denselben auffallenden Ueberfluss von Drapirungen.

Duez' lebensgrosses Bildniss von «Mgr. Foulon», Cardinal-Erzbischof von Lyon, der in einem Scharlach-Gewande, an einem Tische stehend, sich gegen einen blassgrünen Brocatvorhang lehnt, ist eine unendlich bedeutendere Darstellung als seine dreiviertel-lebensgrossen Bildnisse einer Dame in einem grossen Mantel, und einer Dame in Gesellschaftstoilette vor einem Hintergrund von grünem Blätterwerk und chinesischen Laternen.

Bei häufigen Besuchen in England hatte *Besnard* Gelegenheit, *Reynold*, *Gainsborough* und *Romney* zu studiren, bei denen er die Kunst, aus seinen Bildnissen gefällige Bilder zu machen, lernte. In dem kühnen Gebrauch reiner Farbenflecken, durchsichtiger Fleischschatten und goldiger Reflexlichter bleibt *Besnard* sein eigenes Original. Nichts könnte reizender sein als das Arrangement und die Gruppirung der zwei hübschen jungen Töchter von M. Dreyfus welche, in apfelgrünen Kleidern in einem Gewächshause stehend, Blumen pflücken. Vielleicht ist der Hintergrund, eine Menge exotischer Pflanzen, etwas zu blau (Ultramarin ist *Besnard's* schwache Seite); vielleicht sind auch die Reflexe auf Nacken und Händen des jüngeren Mädchens ein wenig zu grell, aber von einer gewissen Entfernung gesehen, hat dieses Bild einen juwelen-ähnlichen Glanz, den wenig andere moderne Gemälde erreichen.

Hans Herrmann, Berlin. Studie.

In etwas dunkleren Farben zeigt *Besnard's* anderes Bild eine anmuthige Dame mit schönem Haare, in grauem Kleide, am Piano, einen Herrn an ihrer Seite sitzend; der Hintergrund wird von einem grau und goldenen japanischen Ofenschirm gebildet. Die Zeichnung der leicht auf den Tasten des Instrumentes ruhenden Hände der Dame ist geradezu meisterhaft.

Courtois' neun Portraits sind sämmtlich Werke allerersten Ranges. Das Beste ist jenes des Malers von Stetten in Sammtrock und Flanellschürze mit einem Theile des Ateliers als Hintergrund. In seinem Portrait der «Madame Gautreau» hat *Courtois* das Beste geleistet, was aus einer solchen Frohnarbeit zu machen ist. Es war in der That keine leichte Aufgabe, die gezierte Maske, das rothe Haar und die vorstehenden Züge einer Dame zu malen, welche *Paris fin-de-siècle* zu einer Schönheit proclamirt hat. Vielleicht werden kommende Geschlechter vergebens in *Courtois'* Bild nach der Schönheit suchen, ebenso wie die Besucher des Palazzo Pitti dasselbe heute in *Botticelli's* Bildniss der «Bella

Simonetta» thun. Um sich für die unvermeidliche Härte im Kopfe zu entschädigen, hat der Künstler mit ausserordentlich silberigem Glanze die Arme sowie die Mengen weissen Musselins gemalt, welche bei der Toilette verwendet sind.

Carrière hat sich mit seinem Bilde in dem üblichen Dämmerlicht gehalten: er gibt eine Gruppe von «Daudet mit seiner jüngsten Tochter». Gerade dieses Portrait ist ein besonders mühsames, denn es gibt mit überraschender Treue den schmerzhaften Blick nervöser Gereiztheit wieder, welchen Daudet's Antlitz seit den letzten vier, fünf Jahren zeigt. Die kleineren Bilder des gleichen Künstlers zeigen die satyrähnlichen Züge Paul Verlaine's und das veredelte Gesicht Gustave Geffroy's, des Kunstkritikers. *Raffaelli's* kleines Gemälde von Dannat ist voller Verve und Charakter, aber wie alle Arbeiten *Raffaelli's* ist es zu schnell gemalt und zeigt uns, dass der geistreiche Mann, trotz seines unzweifelhaften Talentes, eine grosse Summe von Eitelkeit besitzt, welche ihn, plötzlich von Bewunderung vor seinem eigenen Werke ergriffen, kurz aufhören lässt, ehe er seine Arbeit halb vollendet hat.

Whistler bringt ein charakteristisches Portrait einer Dame in schwarzem Gewande mit dem bezeichnenden Titel «Arrangement in Schwarz Nr. 7» — hätte er doch gleich hinzugesetzt «Registered».

Weiter folgt *Gandara* mit zwei dunklen Portraits: «Madame de G.», ein lebensgrosses Damenportrait mit schwarzem Gewand, und «Sous Bois», eine eckige junge Engländerin mit Strohhut und weissem Kleide. Beide sind eindrucksvoll, obgleich man fühlt, dass des Künstlers Hauptziel war, nicht die Natur zu malen, sondern überhaupt Niemandem ausser *Whistler* nachzumalen.

Uhde's Mädchenportrait in Schwarz, am Fenster, scheint sowohl interessant wie ähnlich zu sein, doch ist es zu unvortheilhaft gehängt, um darüber in geeigneter Weise urtheilen zu können. Es war übrigens in diesen Blättern von anderer Seite schon besprochen.

Unter einer grossen Menge guter Portrait-Arbeiten der jüngeren Künstler-Generation müssen mit besonderem Lobe *Picard's* sechs Portraits ausgezeichnet werden, von denen das Beste dasjenige eines Mädchens in breitem Hut und braunem Mantel ist. *Charles James'* Bildniss eines kleinen flachshaarigen Mädchens in einem grossen Armstuhl, verdient ebenfalls alle Anerkennung. *Boldini* und *Blanche* streben Beide nach Charakter und sind Beide Anhänger von Vereinfachung. Beide arten zuweilen aus; ihre Arbeiten sind jedoch interessant und individuell.

Zorn malt mit seinen gewöhnlichen breiten Pinselstrichen und mit kühnem Farbensinn ein halb-lebensgrosses sitzendes Portrait Spuller's, weiter den Kopf einer Dame, einen Mann, der eine Cigarette raucht, und endlich einen Künstler, Piano spielend.

Dannat ist ein junger amerikanischer Maler mit hoher Verehrung für spanische Kunst und die grossen spanischen Meister. Sein «Kinderkopf» und die schöne halb-lebensgrosse «Amerikanerin» in Schwarz zeigen, dass er *Velazquez*, *Pareja* und *Coëllo* mit gutem Erfolg studirt hat.

In der Landschaft finden wir einen wahren Embarras de richesse; in der That würden die Landschaften auf dem Champ de Mars einen eigenen Artikel verdienen; der beschränkte Raum zwingt uns jedoch, nur die allerbesten Arbeiten zu erwähnen. *Damoye* hält sich selbst für einen der vorzüglichsten, wir hätten beinahe gesagt, den vorzüglichsten französischen Landschaftsmaler von heute. In diesem Jahre wechselt er in seinen Bilder-Motiven zwischen dem Marschland der Sologne und dem Hafen von Toulon ab. Die Art und Weise der Darstellung bleibt dieselbe; breite kühne Pinselstriche mit reicher Farbengebung. Die Gleichartigkeit der Darstellung lässt *Damoye* unter dem auf dem Champ de Mars herrschenden System leiden, nach welchem die Werke eines Künstlers zusammen ausgestellt werden. Getrennt würden seine Bilder mehr erzählen, als so, zu einer Gruppe vereinigt.

Dinet hat in mässiger Grösse ein besonders eindrucks- und wirkungsvolles Bild gemalt, «Die Sahara südlich von Biskra»: grosse Nadeln aus rothem Sandstein, die aus der ebenen Erde hervorschiessen, wie polirtes Metall, glänzender Sonnenschein, klare violette Schatten über den goldenen Sand werfend. *Dinet's* kleines Gemälde «Sonnenuntergang in der Wüste» ist die wunderbare vollkommene Wiedergabe eines plötzlich verschwindenden Effectes.

Bei der in unserem Gemüthe noch frischen Erinnerung an *Cazin's* höchst interessante Schaustücke von der Weltausstellung fühlen wir uns ein wenig enttäuscht von dem, was er in diesem Jahre ausgestellt hat. *Cazin* gehört zu jener kleinen Secte neuerer französischer Maler, welche glauben, dass das Malen nach dem Gedächtnisse jedem Versuche, sich niederzusetzen

St. Johannes

und die Natur zu copiren, vorzuziehen sei. Dieses System gibt seinen Werken den Reiz der Individualität und Einfachheit. In diesem Jahre führt indessen diese Einfachheit bei ihm zur Monotonie und gibt lediglich ein Farbenproblem, welches scheinbar auf der Palette fertig war. Eine steinerne Brücke, Strassen in den Vorstädten von Provinzialstädten im nördlichen Frankreich oder in Flandern, das sind *Cazin's* Hauptgegenstände. Sein Versuch, einen Mondregenbogen wiederzugeben, ist ihm nicht gelungen, auch nicht das grössere Bild «Mitternacht», Häuser an einem Canal (vielleicht in Brügge) von einem unsichtbaren Mond erleuchtet. Nicht einmal das Mondlicht des Ostens würde solch eine markirte Farbenverschiedenheit geben, wie sie uns *Cazin* in dieser Studie zeigt. Drei reizvolle kleine Landschaften beweisen, dass *Edelfeldt* gleich heimisch und vertraut ist mit dem Sonnenschein des Nordens wie mit dem des Südens, mit Birken-, Buchen-, Lärchen- oder Oliven- und Pomeranzenbäumen. *Verstraete*, der wohlbekannte belgische Künstler, hat manche reizende Bilder gemalt, aber selten ein entzückenderes als seine Waldlichtung in diesem Jahre, mit dem goldenen, das Blätterwerk durchdringenden Sonnenlicht. Wir ziehen dieses Werk seinen anderen Arbeiten bei weitem vor: Zwei Mädchen, auf einer sonnenbeschienenen Wiese Blumen pflückend, weiter, ein Canal bei Dämmerlicht mit den blitzenden Lichtern der Boote und einem Mann im Vordergrund, der eine Barke zieht, sowie eine Marine bei Sonnenuntergang. Alle verdienen indessen Erwähnung.

L. v. Kalckreuth, München. Studie.

Boudin malt mit der ihm eigenen meisterhaften Wiedergabe der Atmosphäre die «Klippen von Etretat», eine «Fluth bei Deauville» und andere Gegenstände von der normannischen Küste. Das Beste ist die «Kirche von Étaples» an einem trüben Tage, und der «Strand von Berk» in Sonnenlicht gebadet.

Montenard variirt seine Studien von staubigen Strassen, Olivenbäumen und amethystfarbenen Hügeln aus dem südlichen Frankreich in zwei bedeutenderen Bildern, «Arena von Arles» und — das Beste von Allen — einer «Zugbrücke mit drei gegen den Wind steuernden Mannern», deren blassgelbe Wassermäntel glücklich mit den tief-violetten Schatten, den glänzend weissen Bollwerken und den türkisfarbigen Wellen contrastiren.

Max Liebermann's «Landschaft mit Vieh und einem Mädchen, welches dasselbe hütet», zeigt gewissenhaftes Studium der Natur, besonders in der Wiedergabe des eigenthümlichen Glanzes des Sonnenlichtes, hauptsachlich auf dem weichen Fell der Thiere; aber sicherlich hätte diese Wirkung auch ohne eine so dicke Schicht von Farbe erreicht werden können. Farbe zum Malen ist doch wohl anderes Material als Thon für Reliefs.

Eugène Burnand hat eine etwas dankbarere Aufgabe unternommen in seiner grossen Schweizer Landschaft: «Ein ausgedehnter Blick von einer Anhöhe über ein mit Fichten bewachsenes Thal und majestätische Berge, mit im Vordergrunde grasendem Vieh». Das Bild hätte kaum besser gemalt sein können; aber der Gegenstand ist etwas abgeleiert.

Billotte hat die Faubourgs von Paris zu seiner speciellen Domäne gemacht. Er malt sie zu jener poetischen Stunde, welche die Spanier «zwischen zwei

Lichtern» nennen, wenn die Dämmerung selbst dem prosaischsten Winkel einen gewissen Reiz verleiht. In diesem Jahre wechselt er zwischen den Scenen aus Paris und anderen Motiven ab: «Die Seine bei Bezons»; ein «Wald von Montmorency» etc. etc. Das Motiv macht bei *Billotte* indessen wenig aus; die Wiedergabe ist die Hauptsache. Jedes seiner zehn kleinen Bilder ist ein Werk von selbstständigem, ursprünglich künstlerischem Gefühl.

Binet hat mehr Erfolg mit seinen kleinen Bildern, als in seiner grossen Leinwand, den «Pont des Arts» darstellend. Seine «Ansicht von Quilleboeuf» mit einem Teich im Vordergrund und den welligen, mit grossen Bäumen besetzten Wiesen, ist wegen der gewissenhaften Wiedergabe der Details, die ohne Nachtheil für den Gesammteindruck sind, bemerkenswerth.

Louis Dumoulin malt in einer breiten, an Aquarell erinnernden Manier Scenen aus dem alten und neuen Rom. Die Besten sind: «Der Titusbogen im Abendsonnenglanz» und ein Stück der «Piazza Trinità de' Monti», auf dem die letzten Strahlen der untergehenden Sonne gerade den oberen Theil des Obelisken beleuchten; im Hintergrund ist die Villa Medici, im Vordergrund zwei Dominicaner.

Ausser einer wunderbaren Serie von Marine-Studien sendet *Harrison* eine interessante Herbstlandschaft in einer zarten blassgrünen und bräunlichen Farbenstimmung.

Moore, der wohlbekannte englische Marinemaler, bringt zwei machtvolle Gemälde: «eine See vor dem Sturm» und «ein tiefblaues Meer».

Whistler's Studie von Booten im Dämmerlicht kann nicht besser beschrieben werden als durch den ihr gegebenen Titel: «Harmonie in Grün und Opal».

Zum Schluss noch ein Wort. Unsere Leser werden begreifen, dass wir in diesem Blick auf den alten und neuen Salon keinen Anspruch darauf erheben können, jedem guten Werk in der Ausstellung gerecht geworden zu sein. Wir haben uns einfach bemüht, die in die Augen springenden Züge der Ausstellungen zu registriren. Um dies in dem beschränkten Raum thun zu können, waren wir oft genöthigt, über verdienstvolle Arbeiten stillschweigend hinwegzugehen, und andererseits nur kurz solche Werke zu erwähnen, welche wohl eine eingehende Beschreibung verdient hätten.

MÜNCHENER AUSSTELLUNGS-GÄNGE

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

Motto:
Auf Schritt und Tritt sich aufzupassen,
Was soll es frommen?
Wer nicht wagen darf, sich geh'n zu lassen,
Wird nicht weit kommen.

Es war ein sonderbarer Traum, aus dem ich durch starkes Pochen an der Schlafzimmerthüre geweckt wurde.

«Schaffen Sie mir das Gesindel vom Halse, die Affen bringen mich ja beinah um und mir thut jedesmal der eigene Leib weh, wenn ich die Hanswurste und Clowns auf den Magen oder die entgegengesetzte Körperhälfte fallen sehe — die rothen Backen sind geschminkt, sie sind verlogen, drunter stecken fahle Wangen — fort, fort, hinaus mit dem Gesindel!»

«Sia traumad aber au Zuigs! S' könnt aim fascht grausa» — ich erkannte die zwar nicht engelgleich wohlklingende, aber immerhin nicht unangenehme Stimme unseres schwäbischen Dragoners, wie kurzweg eine sechs Fuss hohe weibliche Erscheinung in meinem Hauswesen benannt wird, die eigentlich zum Dienste des Kindes bestimmt ist, dabei aber keinerlei Gelegenheit vorüber gehen lässt, wo sie dem Räderwerk ihres sprachlichen Bedürfnisses freien Lauf lassen kann. Ich hätte im Schlafe laut gestöhnt, sagte sie mir später, ich hätte an die Wand geschlagen, und da habe sie sich gedacht, mich drücke die Drud (Alp), da müsse man wecken, sonst sei's ja ganz unheimlich, so ein Rumpeln und Stöhnen, unterdrücktes Seufzen und lautes Aufschreien bei nachtschlafender Zeit.

«Die Drud?» frug ich.

«Ja, die druckt d'Menschen!»

«Bewahre, von der Ausstellung hat mir geträumt.»

«Was, d' Ausstellung, i han gmoint, die sei schön und mach' oim koi Bauchweh», sprach sie; sie war in künstlerischen Dingen nicht unerfahren, vielmehr traf sie zuweilen wirklich den Nagel auf den Kopf und entschied kurz: «Nui, dees mag i ite» oder «A. a, dees ischt jetz aber wirkli schea!»

«Ja, was hat's Ihne denn Args traumt?» frug sie theilnahmsvoll, denn sie ist ein guter Mensch, der es sich angelegen sein lässt, zu helfen, soweit es in ihren Kräften steht, welch' letztere beredten Ausdruck in einem wahrhaft elefantenhaften Gangwerk und ein Paar entsprechend grossen Händen finden; diese letzteren sitzen an langen, muskulösen Armen. Das Gesicht ist zwar nicht jenes einer Madonna älterer Art (heute nimmt man dafür die erste beste, nein — zuweilen nicht «beste» Erscheinung und sagt im Katalog, das sei die Gottesmutter) — dagegen ist es auch nicht unangenehm, es hat Schnitt, wenn auch wie mit der Zimmermanns-Axt zugehauen, aber es ist ein ehrliches Gesicht, aus dem ein Paar kreuzbrave Augen herausschauen.

«Ah, geat's, erzählet's mer's, i hear Ihna so gera erzähla!»

Sie hätte trotz der nachtschlafenden Zeit am liebsten eine Conversation angefangen, darin war sie eine unverfälschte Evas-Tochter.

«Morgen dann! Jetzt nicht! Gehen Sie wieder schlafen!»

Ja, die Geschichte war so:

Zitterig grau-blaue Luft, Sonnenschein über einer Arena, wie ich sie in Spanien gesehen, die Thüren zu den Zwingern geschlossen, in dem runden, von ringsumlaufenden Gallerien umschlossenen Raume Barren, Recke, niederhängende Seile, Trapeze, kurzum Turngeräthe aller Art. Vom Balcon aus gab eine Figur wie in Spanien der Alcalde oder sonst eine behördliche Person es thut, das Zeichen zum Anfang, die Zwingerthüren flogen auf und in wildem Lauf stürzte eine Schaar von Wesen heraus, die vom Menschen bis zum eigentlichen Affen alle Rangstufen der Entwickelung zeigten, toll angezogen, rennend, jauchzend, Purzelbäume und Capriolen unvergleichlicher Art schlagend. Die einen rannten nach den Barren, die anderen an's Reck, dritte erreichten mit kühnem Luftsprung die hochhängenden Trapezstangen und schwangen sich in den wunderbarsten Curven durch die Lüfte, sprangen von einem Extrem zum andern, kurzum geberdeten sich wie Kobolde der tollsten Gattung. Dazu erklang seltsame Musik, zitterig, nervös, verrückt-machend: hunderte, tausende von bimmelnden, electrischen Signalglocken, wie man sie zuweilen auf der Eisenbahn hört; manchmal schien es, als seien sie auf einen Accord gestimmt, manchmal wieder schwirrten alle Dur- und Molltonarten untereinander, es war ein Heidenspectakel aufregendster Art. Hinten am grossen Thore stand eine Reihe von stillen, bewegungslosen, ruhig sich verhaltenden Erscheinungen, junge und alte durcheinander, fast lauter bekannte Gesichter, die mit Schmunzeln dem Wirrwarr der Luftspringer zuschauten und manchmal, wenn einer irgend einen recht tollen Satz gemacht, eine Pirouette geschlagen hatte, mit dem Kopf nickten, auch wohl in die Hände klatschten und «Bravo, talentvoll» riefen. Endlich aber hörte die Luftspringerei auf, grosse spanische Wände wurden hereingeschleppt, einige Männer mit Messlatten kamen, maassen jeden einzelnen der Luftspringer und der übrigen Anwesenden, nahmen dann einen nach dem andern aus der Schaar am Kragen, schauten die im Nacken angebrachte Marke an und hingen alle nach einander auf. Die einen zappelten vor Vergnügen, die andern mit sichtlichen Zeichen der Unzufriedenheit, dritte liessen sich mit stoischer Ruhe aufhängen und schauten nur manchmal mit etwas verwunderten Augen ihre Nachbarschaft an. Ich stand seitwärts an der Barrière — da kam so ein Messlattenmann auf mich zu, lächelte und sprach: «Du kommst in die Todtenkammer!» Ich schlug um mich, ich wehrte mich, alles umsonst; er hatte mich gepackt und lächelte: «Wart nur, Dir will ich's diesmal zeigen» — nochmals ein Ruck meinerseits — darüber bin ich aufgewacht!

Todtenkammer, Todtenkammer, klang mir's noch lange nach — ja, richtig, die giebt's ja im Glaspalaste und wehe dem, der dort hinein spedirt wird; ihm gilt das Gleiche, was Gessler dem Tell verspricht:

> — — — — „Doch weil ich Deinen bösen Sinn erkannt,
> Will ich Dich führen lassen und verwahren,
> Wo weder Mond noch Sonne Dich bescheint"

— «und auch kein Oberlicht ist», würde er hinzugesetzt haben, wenn er jene Gelasse des Glaspalastes zu München kennen würde.

Ah bah! Träume sind Schäume — heute ist der erste Juli — es wird eröffnet.

Gesagt, gethan — Frack, Cylinder, Handschuhe her; als die Stunde gekommen war, ging ich hin.

Ja, Träume sind Schäume — was ich nun wirklich sah, war stellenweise ganz anders.

Die Ausstellung ist schön, reich an Leistungen der verschiedensten Richtungen, wie keine zuvor. Dass sie an sogenannten «idealen» Arbeiten arm sei, beklagt der

Die Neuvermählten.

Eine und Andere, der es eben nicht verstehen will, dass der Zug unserer Zeit ganz wo anders hinaus will, als es früher der Fall war. Wir leben nun einmal nimmer im Zeitalter beweihräucherter Ideale; Alles, Alles, nicht nur die bildende Kunst wird auf die stricte Erkenntniss des Realen gewiesen. Dies Verneinen heisst einfach gegen den Strom schwimmen wollen. Schaut man aber mit ruhigem, unbefangenem Auge die Sache an, so unterliegt es keinem Zweifel, dass dem grösseren Theile nach die Ausstellung auf einem viel höheren Niveau steht, als ihre Vorgängerinnen.

Nur Eines muss dabei befremdend auffallen: Das Ausland hat den Löwen-Antheil inne gegenüber den Münchenern, die mehr und mehr an die Wand gedrückt werden und zwar ganz mit Unrecht, denn es befinden sich unter den ausländischen Arbeiten viele, sehr viele Sachen, die, wären sie der Münchener Jury unterstanden, zweifelsohne alsbald den Rückweg zur Heimath angetreten hätten; so aber nahm man sie bona fide an, ohne sie gesehen zu haben. Es befinden sich darunter Dinge, die nach allen Seiten hin als Marktwaare, als künstlerisch mittelmässige, ja geringe Leistungen bezeichnet werden müssen. Diesen gegenüber, die in erster Linie als Verkaufs-Objecte, nicht als Beweise ernster künstlerischer Arbeit nach München geschickt werden, diesen gegenüber sollten die Einheimischen mehr und mehr zurückweichen, fremdem Einflusse das preisgeben, was sie mit grosser Anstrengung aus eigener Kraft erreicht haben?

Dazu kann man nur den Kopf schütteln!

Alles Vortreffliche von aussen sei stets willkommen, nimmermehr aber sollen unsere Ausstellungen zum Bazar für ausländisches Mittelgut werden!

Es ist keine Ausstellung localer Art mehr, die wir heuer haben, sie ist international im internationalsten Sinne. In den diesjährigen Salons von Paris kamen auf die Totalziffer von 2863 Ausstellern 476 Ausländer, in München ist das Verhältniss ohne starke Uebertreibung bei verhältnissmässig geringerer Zahl der Ausstellungs-Objecte und der Aussteller ungefähr das umgekehrte. Den Münchener Künstlern ist laut Ausstellungs-Statut gestattet, je drei Kunstwerke gleicher Gattung (Oelgemälde, Aquarellen, Zeichnungen, Radirungen, plastische Werke oder Werke der Architectur) einzusenden, was übrigens beileibe nicht sagen will, dass alles zur Ausstellung komme. Der englische Maler *Reid* dagegen ist, ohne eine Jury passirt zu haben, laut erster Katalog-Ausgabe mit 68, sage acht und sechzig Werken vertreten, sein Landsmann *Menpes* mit 25, *Hamilton* mit 13, der verstorbene Belgier *Mauve* mit 17, *W. Hamel*, Rotterdam mit 14, *de Haas* mit 16 etc. etc. Das heisst man allem und jedem Gerechtigkeitsgefühle den Rücken drehen. Wenn innerhalb der Münchener Künstlerschaft noch ein einziger Funke von Gemeinsamkeitsgefühl und männlicher Selbstständigkeit glüht, so muss solchen Zuständen ein Ende bereitet werden, sollen wir nicht den Fluch der Lächerlichkeit, der, um es gerade herauszusagen, der Fremden-Kriecherei auf uns laden! Das mögen Einzelne mit ihrer persönlichen Ueberzeugung in Einklang bringen, eine grosse Corporation aber kann unmöglich ferner für dergleichen Dinge als verantwortlich hingestellt werden. Oder ist da vielleicht ein Beispiel der so oft citirten «Deutschen Mannhaftigkeit» dahinter zu suchen? Täusche man sich doch nicht über den Werth oder Unwerth, welcher in der Betheiligung fremder Nationen an unseren Ausstellungen liegt! Neunzig Procent der eingesandten Arbeiten sind behufs Verkauf gesandt, zehn Procent dagegen wahrhaft künstlerische, uns in idealer Weise nutzbringende Dinge. Die Verkäufer der neunzig Procent aber ziehen lachend mit dem errungenen Vortheile ab und halten uns nicht für grossmüthig, sondern für . . . einfältig.

Dass die besten Arbeiten, welche im Auslande entstehen, gar nicht oder nur in sehr seltenen Fällen auf unseren Ausstellungen zu sehen sind, weiss ein Jeder, der Gelegenheit hat, in London, Paris und anderswo kennen zu lernen, was man dort für die ersten Nummern hält. Man wird dabei zugestehen müssen, dass wahrhaftiges, wirklich feines Kunstverständniss nicht gerade eine der häufigst vorkommenden Pflanzen im Gebiete von Isar-Athen ist, dass es dagegen anderswo auch Leute gibt, die in der That die Bezeichnung von kunstkennenden und wirklich kunstliebenden Persönlichkeiten verdienen. Dass aber die fremden Künstler in erster Linie München als einen Marktplatz anschauen, liegt klar auf der Hand; darin ist anderseits deutlich ausgesprochen, welches Urtheil das Ausland in allererster Linie über unsere Bemühungen fällt. Wir sind nun eben einmal verbissene Fremdlands-Verehrer; der Dank dafür wird ja wohl nicht ausbleiben.

Mit welchem Rechte wird unter solchen Umständen weitere Arbeits- und Opferfreudigkeit der Münchener

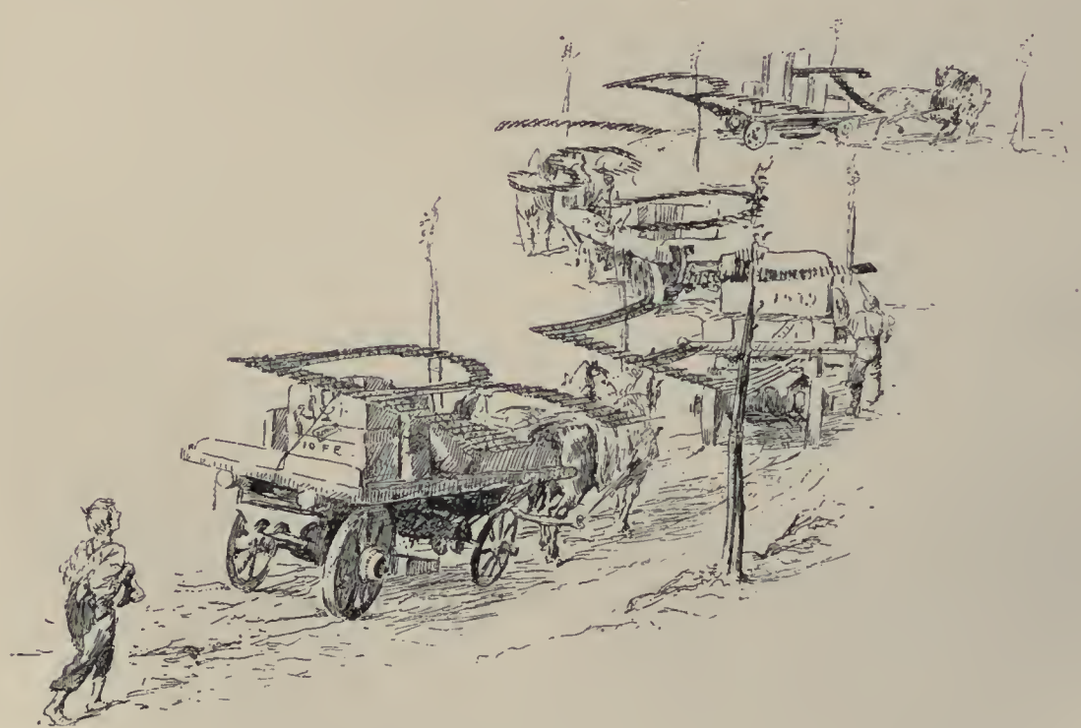
Künstlerschaft für eine Sache verlangt, bei der sie ihre nächstliegendsten Interessen in den Hintergrund gedrängt sieht? Man suche einmal alle Ausstellungen der Welt ab, und sehe zu, ob irgendwo ein Gleiches geschieht!

Da komme nun Einer und sage, die Münchener Künstlerschaft oder Jene, welche die Ausstellungen machen, seien nicht grossmüthig! Wo in aller Welt schränkt man sich in der eigenen Wohnung so ein, um fremden Gästen, denen man überdies die Reisekosten zahlt, in liebenswürdigster Weise Platz zu machen und eigene Kinder, die vielleicht ganz gleichwerthig mit den fremden sind, en masse vor die Thüre zu setzen?

Nein, nein, wir sind (vielleicht nolens volens) sehr liebenswürdig und wenn auch noch zehn oder hundert so fraglich geistreiche Bücher über Deutschland erscheinen, wie das von Tissot oder seinem neuen Nachfolger, dem Herrn de Wyzarewa. Vielleicht bringen wir es mit der Liebenswürdigkeit noch so weit, dass bei künftigen Ausstellungen «ausnahmsweise» auch ein paar Münchener Bilder sich im Reigen der internationalen Kunst zeigen dürfen!

Hoffen wir das Beste; anders wird uns, ehe wir nicht Herren im eigenen Hause sind, nicht zu helfen sein, mag auch dabei das Sprüchwort: «Hoffen und harren macht Manchen zum Narren» — zur Wahrheit werden.

Schauen wir sie nun an, die prunkenden Räume.



DIE SKANDINAVEN.

Dänemark.

«Man verlangt Fleisch und Blut von der Poesie, Fleisch und Blut sind in den Schlachthäusern zu haben, von der Dichtkunst können nur Gefühl und Geist gefordert werden» schrieb Paludan-Müller, der Dichter, den alle Welt für die bedeutendste Erscheinung der neueren dänischen Literatur hielt. Bekanntlich hat er u. A. «Adam Homo» geschrieben, das Gedicht, das Brandes bezeichnend charakterisirt als das «Wahrste und Lebendigste, das die dänische Literatur bis dahin hervorgebracht hatte, ein Werk, dessen Held weit davon entfernt, wie die früheren des Dichters, ein poetisch angezogener Gedanke zu sein, der leibliche Bruder des Lesers und dessen Wesen eine blutige Satire ist. Dem Shylok'schen Pfund Fleisch vergleichbar, war das Buch dem lebenden Geschlechte, seinem Herzen zunächst, mit dem Messer des unerbittlichen Sittengesetzes ausgeschnitten». Und Kierkegaard schrieb etwa um die gleiche Zeit: «Ein Schritt ist noch zu thun, ein wahres non plus ultra, wenn nämlich solch eine kannegiessernde Gesellschaft von Lebensversicherern es der Poesie als Ungerechtigkeit auslegt, dass sie ihren Helden nicht unter den würdigen Zeitgenossen aussucht. Man hetze sie nicht zu lange (die Poesie), sonst möchte es damit enden, dass sie aristophanisch den ersten besten Wursthändler beim Schopfe nimmt und ihn zum Helden macht».

Warum sollte nicht ein Wursthändler oder jede x-beliebige andere Figur ebenso gut zum Helden werden, wie irgend sonst eine, die man traditionell als eine «heroische» bezeichnet? Steht nicht jede Existenz, die mit dem Leben im Kampfe liegt und um ihr leibliches wie geistiges Sein mit scharfen Waffen fechten muss, ebenso ernsthaft da wie die Helden des geschichtlichen ABC, das unerbittlich Jedem eingetrichtert wird, ehe er das Nächstliegendste des Lebens an den Fingern abzählen lernt? Was sollen uns heute alle metaphysischen Vorstellungen nützen, wo wir es mit Fleisch und Blut, mit dem Wesen der Einzelerscheinung in ihrem Verhältnisse zu den anderen zu thun haben? Was würde Paludan-Müller, was Kierkegaard sagen, wenn er, nicht um lediglich eines aristophanischen Anfluges momentan los und ledig zu werden, sich immer wieder vor das Problem gestellt sähe, dem wirklichen pulsirenden Leben in all' seinen Aeusserungen zu folgen, es bis zu seinem Ursprunge zurück künstlerisch formal ebenso wie psychologisch zum Gegenstande seiner geistigen Arbeit gemacht zu sehen! Die Vergangenheit und ihre Figuren sind dahin, es handelt sich um das Resultat der Jetztzeit, um die stetige Metamorphose und ihre Untersuchung. Wofür hätten wir Augen, als um zu sehen, Ohren, als um zu hören, Empfindung, um zu fühlen, inwieweit das Heute uns, die Lebenden, berührt! Es ist wahr, wir sind nicht die ersten Realisten, und wahr ferner, dass wir vielleicht in manchen Punkten der bildenden Kunst weit davon entfernt sind, dem Realismus jene durchgeistigte Form geben zu können, wie wir sie an so unzähligen Renaissancisten bewundern, dafür aber stehen wir auch anderen Fragen gegenüber, welche jene nicht berührten, aus dem einfachen Grunde, weil der Rahmen, in dem sie sich bewegten, ein anderer war, als der es ist, den unsere Zeit, unbeschadet der Forderung nach wirklich künstlerisch vollendeter Ausdrucksweise, an ihre Genossen stellt. Das Portrait des Einzelnen gab ehedem wie heute dem Künstler genügsame Gelegenheit, seine Beobachtung im concreten Falle, soweit wie nur irgend möglich, zum Ausdrucke zu bringen; wo aber — ich wüsste kein Beispiel zu nennen — ist dem gemeinsamen Streben Vieler gleichzeitig mit der scharfen Charakteristik jedes Einzelnen in prägnantester Weise bildlich Ausdruck gegeben worden? Vielleicht in den Gilde-Bildern altholländischer Meister? Ich glaube nicht. Sie machten auf mich stets mehr den Eindruck zusammengestellter, vorzüglicher Einzelportraits; die Figuren sind unter sich ohne geistigen Zusammenhang. Viele Familienbilder selbst, obschon ich meine Augen an der Gesammtstimmung und der Häufung malerischer Vortrefflichkeiten weidete, machten mir oft keinen wesentlich anderen Eindruck als den genannten. Ich weiss nur Eines, das mich stets durch die

sichtliche Zusammengehörigkeit Aller fesselte: Die Cena von *Lionardo* — da ist anderseits die Concentration auf einen Punkt vorhanden, der dominirend die übrigen Figuren überragt, sie doppelt überragt, weil wir zum Voraus wissen, welch' eine Bedeutung dieser eine Punkt allen anderen gegenüber einnimmt.

Und wenn ich nun von diesem Merksteine der Kunstgeschichte überspringe zu etwas Anderem, was mir tausend ähnliche Fragen wachrief, so höre ich das schallende Gelächter der Einen, ich sehe das Achselzucken der Anderen, die mit angeborener Souveränetät den Arbeiten unserer Tage, auch den ernsten, gegenüberstehen und diesen stets nur einen Setzschild entgegen halten, der die Devise trägt: «Es war einst besser». Das Bild, von dem ich sprechen möchte, rührt von *P. Kroyer* her. Es stellt eine Zusammenkunft französischer und dänischer Gelehrter und Künstler dar*), die gemeinschaftlich über das Zustandekommen der französischen Ausstellung in Kopenhagen berathen. Vielleicht ist es eines der bedeutendsten Bilder seiner Art, was unsere Zeit aufzuweisen hat, nicht allein, was seine Qualitäten als malerische Leistung angeht, sondern auch in Bezug auf die Dargestellten, welche ein verkörpertes Stück Zeitgeschichte sind. Der Tisch, um den sich die vielköpfige Gesellschaft — es sind ihrer 31 — gruppirt, ist in starker Verkürzung gesehen und steht mitten in einem Raume, in welchen durch das einzige grosse Fenster rechts der Schein des sinkenden Tages hereinfällt. Den zweiten Lichtquell, quasi das Centrum des Ganzen, bildet eine hellstrahlende Lampe, deren röthlicher Schein die Gesichter, je nach ihrer Entfernung vom Tische, mehr oder weniger beleuchtet. Schon die Bezwingung dieses Problems: die Wirkung künstlicher Beleuchtung und jene des kalten, natürlichen Tageslichtes — das ist an sich eine Aufgabe, die ihren ganzen Mann fordert. Die Einunddreissig sind alle in lebhafter Unterhaltung; sammt und sonders sind sie mit der Idee des Zustandekommens eines grossen Werkes beschäftigt, jede Einzelerscheinung ist dabei geistig scharf individualisirt; jeder einzelne Kopf zeigt einen gesteigerten Ausdruck, der in Momenten ruhiger Ueberlegung bei weitem das Prägnante, Individuelle der Erscheinung nicht in solchem Maasse zur Geltung kommen lässt. Die Lösung solcher Aufgaben ist es einzig und allein, was der Malerei unserer Tage ihre hohe Stellung in der Kunst sichern kann. Malerisch bestechendes Beiwerk, was andere Zeiten aufzuweisen hatten, das vielfarbige Spiel der Costüme und all' der Dinge, die da mitsprechen, verschwindet mehr und mehr vom Schauplatze. Was soll der Maler mit lauter schwarzen Röcken und weissen Kragen anfangen, wenn ihm nicht die Gabe eigen ist, das psychologisch Persönliche des Dargestellten zur maassgebenden Richtschnur zu machen. Keine Uniform, keine im Schmucke von Dutzenden verdienter oder gefundener Orden prangende Brust bot dem Maler hier Gelegenheit zur Anbringung «interessanter Farbflecke» — es sind lauter Männer, bei denen lediglich die geistige Erscheinung in den Vordergrund tritt; diese beherrscht überhaupt die ganze Situation. *Kroyer* hat mit dem Bilde ein grosses Wort in Sachen der modernen Kunst gesprochen. Es ist modern durch und durch, es ist realistisch von A bis Z, aber es steckt hinter diesem Realismus jenes geistig künstlerische Können, was einzig und allein eine Arbeit zum hohen Werthe eines wahren Kunstwerkes erheben kann. Ferne jeder brutalen Geltendmachung von Aeusserlichkeiten, die sich vielfach als Schleppträgerin des unwahren Realismus vordrängt, ist diese Arbeit von einer Klarheit der Ueberlegung, von einer überzeugenden Wahrheit des Dargestellten, dass man unwillkürlich zum Vergleiche mit anderen Arbeiten der Ausstellung gezwungen ward, die, obwohl räumlich gross, Einem oft geradezu ungeheuer wenig zu sagen haben und vielleicht als Reclame-Affichen für diesen oder jenen Namen ihrem Zwecke gerechter werden denn als Kunstwerke. Ich meine damit die «historischen Malheurs», die, unter spanischer Flagge segelnd, der Ausstellung keineswegs zur Zierde gereichen. Sie kamen ohne Verschulden der Jury in den Glaspalast.

*) Die Dargestellten sind:

Links:		Rechts:	
Braquemont,	stehend.	Mercié,	sitzend.
Gervex,		P. Dubois,	
Roll,		Pasteur,	
Besnard,		Puvis d. Chavannes,	
Cazin,		Gérome,	
Cormon,	sitzend.	Barrias,	
Lisch,		Chaplain,	
Delaplanche,		Falguières,	
Bonnat,		Carolus Duran,	stehend.
Rechts:		Ch. Garnier,	
Petit,	sitzend.	C. Jacobsen,	
Ballu,		Klein,	
Dayot,		Antonin Proust,	
Roty		Magne,	
Gantherin,		Tuxen,	
Chapu,		Kroyer (Selbstportrait),	

Vor dem Spiegel.

Ein zweites Werk *Kroyer's* stellt die gewählte Gesellschaft dar, die in dem künstlerisch ausgestatteten Heim des Herrn Jacobsen in Kopenhagen versammelt ist; Herren und Damen sitzen und stehen in einzelnen Gruppen beisammen, die Einen beobachtend, die Anderen im intimen Gespräch, Dritte in lebhafter Debatte, Alle beleuchtet vom Scheine des elektrischen Lichtes, das auf den marmor-incrustirten Wänden sich widerspiegelt, welche köstlichen Statuen als Hintergrund dienen. Es ist ein Interieur, das den Luxus in verfeinertster Art zeigt (auf einem anderen Bilde hat es seine eigentliche Physiognomie als Ausstellungsraum künstlerischer Arbeiten, welche Herr Jacobsen als ein Mäcen in des Wortes ausgiebigstem und bestem Sinne in seinem Hause allmählig angesammelt hat.*) Der glückliche Besitzer und Mehrer dieser Schätze ist seines Zeichens Bierbrauer. Beinahe tritt bei Betrachtung dieses Umstandes die Lust an Einen heran, ein Wort über die Förderung zu sprechen, welche anderswo von Seiten der Collegen des dänischen Mäcens — ich meine seine Collegen im Gewerke — in Sachen der Kunst zu Tage tritt. Wenn man in München lebt, so drängt sich ein Vergleich mit zwingender Nothwendigkeit auf — doch unterlassen wir es lieber, dieses Capitel zu schreiben, es genügt ein langer Gedankenstrich vollauf und wir wünschen den in Betracht Kommenden von Herzen, dass sie sich lange Zeit noch an Nierenbraten, an guten Dividenden und den Rennbuben des Octoberfestes erfreuen mögen.

Die Dänen sind offenbar, wie ihre Nachbarn, die Norweger, bei den Franzosen in die Schule gegangen, aber sie haben Das, was sie bei ihnen lernten, selbstständig weiter gebildet, sie haben den Boden einer eigenen Kunst gewonnen und gewähren daher ein erfreuliches Bild. Offenbar unterliegen sie nicht jenem wandelbaren Saison-Entzücken, das stets irgend etwas Neuem sich zuzuwenden, es zu bewundern und nachzuempfinden das Bedürfniss hat, so dass in einem Sommer *Besnard's* kühne Farbencombinationen, dann wieder Schottlands eigenartige Kunstäusserungen u. s. w. den Ausgangspunkt für die Ausstellungsbilder der nächsten Saison bilden. Dieses Schauspiel bieten die Münchener in mannigfaltiger Art auch heuer wieder und Hellseher prophezeien daraus das Nahen einer grossen Kunstblüthe in der Isarstadt! Na — der Glaube macht selig, ob er auch eine starke Kunst grosszuziehen vermag, muss die Zukunft zeigen.

Kroyer, um nochmals auf ihn zurückzukommen, hat ausser den genannten zwei Werken noch einige andere ausgestellt, unter denen sich ganz speciell der «Fischfang in Skagen» auszeichnet, freilich nicht so sehr durch ein starkes Betonen des Figuralen als durch die klare, zarte Farbengebung. Es ist die Zeit der hereinbrechenden Nacht, oder besser gesagt, die Zeit der verminderten Tageshelle, denn die ganze Atmosphäre des Nordens erscheint in Sommerszeit stundenlang nach Sonnenuntergang durchwoben von Licht, so dass also von eigentlicher Dunkelheit, selbst im Schatten, gar nicht die Rede sein kann. Leise rauschen die Wasser der magisch beleuchteten See zum Strande, dem sich ein Fischerboot nähert. Am Himmel steht gross und voll die Mondscheibe. *Kroyer's* Bild muthet an wie Poesie — es ist ein Stück Naturschilderung der besten Art. Dabei ist es weit entfernt von jeder conventionellen Süsslichkeit, die gewöhnlich als beste Freundin neben den Mondschein-Malern hergeht.

Doch die Farbe nicht allein ist es, die den dänischen Künstler beschäftigt. Er hat auch als Bildhauer ausgestellt. Zwei männliche Portraitbüsten tragen seinen Namen. Schärfe der Charakteristik, stoffliche Behandlung der Form ist auch ihnen eigen, doch will es fast scheinen, als ob ein gewisses Spielen mit Unregelmässigkeiten der Oberfläche und eine dadurch leicht erzielte Wirkung mehr den Maler als den Bildhauer charakterisirten.

Ein Bild vortrefflicher Art ist *C. Sundt-Hansen's* «Leichenfeier an Bord». Durch die ganze Schöpfung geht ein grundehrlicher, künstlerisch ernster Zug, dem sich vortreffliche Charakterisirung der einzelnen Figuren beigesellt. Die äusserliche Erscheinung in technischer Beziehung erinnert an die besten Leistungen *Leibl's*, indessen sah man von dem letztgenannten Künstler doch nie eine Arbeit, bei welcher der innerliche Gehalt in

*) Das vorbesprochene Congressbild, sowie eine ganze Reihe der ausgestellten Arbeiten sind seitens des genannten Herrn in liebenswürdigster Weise durch die Vermittlung des dänischen Malers Herrn *Hinné* der Münchener Künstlergenossenschaft für die dritte Jahres-Ausstellung überlassen worden, ein Umstand, der um so beachtenswerther ist, als sehr viele Museen und Gemäldeliebhaber zu Ausstellungszwecken überhaupt nichts mehr hergeben — aus leicht begreiflichen Gründen. Dass anderseits die Ausstellung als günstige Gelegenheit zur Placirung kunsthändlerischer Objecte aus älterer Zeit benützt wird, dürfte übrigens nicht gerade mit zu den Hauptzwecken dieses, wie allgemein angenommen wird, von der Münchener Künstlerschaft inscenirten Unternehmens gehören. Hierüber später ein Specielleres.

eben demselben Maasse sprach als die Vollendung der rein malerischen Aussenseite.

Von einem dreifarbigen Flaggentuche bedeckt, liegt der Todte auf Deck aufgebahrt, so dass sich nur die Körperformen im grossen Ganzen unter der seemännischen Hülle modelliren. Trauernd neigt sich die schwarz gekleidete Frau des Geschiedenen zu diesem nieder, ein Matrose liest das einsegnende Gebet, die übrige Schiffs-Mannschaft steht ringsum, zum Theil kräftige nordische Gestalten von gedrungenem Wuchse, zum Theil auch fremde Figuren, so z. B. ein Halbneger. Ferne jeder Pose, ist jede Erscheinung vortrefflich in ihrer grösseren oder geringeren Antheilnahme an dem Vorgange charakterisirt; die Köpfe sind im Ausdrucke ganz vorzüglich — man hat das Gefühl, dass im Momente kein Laut hörbar ist ausser den kurzen Worten, die dem Todten gelten, ehe er über Bord geschnellt wird. Nichts zu viel und nichts zu wenig, dabei wahr, ergreifend — das ist's was *Sundt-Hansen's* Bild sehr hoch stellt.

In feiner Beobachtung einzelner Charaktere sind weiter ein paar Bilder von *Axel Helstedt* ausgezeichnet. Das Eine zeigt die verschiedenen Typen, die sich «im Vorzimmer des Arztes» zusammenfinden, Erscheinungen, welche zu beobachten Jeder Gelegenheit gehabt hat, der schon an solchem Orte weilte. Es erinnert vielfach an die Behandlung ähnlicher Themata, wie *Knaus, Vautier* u. A. sie schufen, nur will Eines dabei auffallen: Est ist in keiner Figur eine Concession an den Gross-Publicums-Geschmack gemacht, es ist nirgends eine Erscheinung dabei, die durch ihr auffallendes Wesen, sei es nun im angenehmen oder umgekehrten Sinne, unwillkürlich den Blick auf sich zieht. In noch stärkerem Maasse ist dies bei des Künstlers zweitem, ebenfalls ausserordentlich tüchtig durchstudirten Bilde, «Eine Vorlesung», der Fall. Man wird unwillkürlich an den Frauen-Verein in Kielland's «Elsa» oder an die Anfangsscene der «Stützen der Gesellschaft» von Ibsen erinnert. Eine zahlreiche Gesellschaft von älteren und solchen jungen Damen, die offenbar von den Grazien nicht mit Gaben äusserlicher Wohl-Erscheinung bevorzugt wurden, hören aufmerksam der Rede eines jungen Candidaten der Theologie zu, der in diesem Kreise «Hahn im Korb» ist. Unerschütterlich strenge moralische Lebensanschauung, die das Gefühl bis zum Gefrierpunkte herabzudrücken vermag, zeichnet sich als hauptsächlichster Charakterzug bei den Einen, die sich mit ruhigem Gewissen sagen dürfen, dass ihr Ruf stets absolutester Makellosigkeit sich erfreut habe und dass das Gewissen rein sei von allem und jedem Häkchen. Bei andern der alternden Evastöchter — es sind offenbar unverheirathete, denn diese schwärmen bekanntlich am heftigsten für junge Gottesgelehrte — tritt frohes, glück-empfindendes, wohliges Gefühl als Hauptsache in den Vordergrund; sie weiden sich förmlich an den wohlabgewogenen Worten des Lieblings, der in diesem Kreise natürlich die personificirte Demuth und Gottesfurcht ist und von der Sünde spricht wie ein Gourmet von einem schlechten Gerichte; Andere wiederum fühlen ganz entschieden das Herzlein schneller schlagen, nicht blos der tugendsamen Rede wegen, die wie Honigseim von den Lippen des Vielumworbenen fliesst — sicher, ja ganz sicher lauert die Frage im hintersten, vielleicht auch im vordersten Gewissenswinkel: «Ob er sich bald verloben wird! Ach — Frau Pastorin zu sein — — — schweig' stille mein Herz, schweig' still!» Es ist, wenn man es gerade heraus sagen soll, eine Versammlung von Menschen, die man im bayerischen Dialect mit dem Worte «Zwiderwurz'n» bezeichnet; nicht eine Figur ist dabei, welche, in Fleisch und Blut übersetzt, den Wunsch rege machen würde, mit ihr in andere Beziehungen zu treten, als der junge Theologe sie unterhält, erstens, um Protection zu haben, zweitens, um gelegentlich auch wohl verdiente Unterstützung in anderer Hinsicht winken zu sehen. Die Schilderung ist nach allen Seiten eine drastische, den Nagel auf den Kopf treffende, mag sie auch vielleicht Manchem, der die Zukunft der Malerei in der Erreichung wesentlich anderer Ziele sieht und jeden novellistischen Eindruck von vorneherein umgeht, als etwas nicht in's Gewicht fallendes erscheinen. Was das Bild bezweckt, erreicht es voll und ganz, denn seine Figuren sind wahre, echte Typen zahlreicher Gesellschaftsklassen, nicht blos malerische Figuranten.

Einen tragischen Moment gibt *Hans Brendekilde* in seinem «Zu Hilfe». Weit draussen auf dem Felde, fern der Wohnung und fern den Nachbarn, hat den alten Bauern ein Schlaganfall niedergestreckt auf die braunen Schollen des Ackers. Hilferufend, der Angst des Herzens in athemlosem Schrei Luft machend, kniet sein Weib neben ihm — weithin kahle, vegetationslose Fläche, darüber eintönig grauer Himmel — die Beiden sind allein — Niemand hört den Ruf. Wer nimmt

Notiz davon, wenn er in der Zeitung liest: «Bei der Feldarbeit wurde der Bauer N. N. vom Schlage getroffen und starb alsbald»! und dennoch, liegt in diesem schnellen Weggerissenwerden vom Leben, in diesem Sterben ohne Hilfe auf der Scholle, welche die Väter seit hunderten von Jahren bebauten, liegt darin nicht ebensoviel Tragik, als wenn der theaterhafte Prinz der Comödie nach genugsam langen Monologen und Dialogen sich endlich dazu entschliesst, den Höhepunkt der dramatischen Curve durch den Tod zu besiegeln? Liegt nicht im engen Gesichtskreise des kleinen Mannes ebensoviel Erhebendes oder Zerschmetterndes als bei den Grossen der Welt, die blos dadurch in den Vordergrund treten, dass sie Tausenden ein Loos bereiteten, ehe sie das eigene in letzter Instanz kennen lernten!

Brendekilde's Bild ist vielleicht ein wenig gross — was thut's! Jedenfalls spiegelt sich in ihm der Einfluss gewisser moderner Franzosen sehr deutlich ab; man ist versucht, an *Bastien-Lepage* zu denken — wenigstens was die äusserliche Erscheinung anbetrifft.

C. Wentorf zeigt den «Mittag im Armenhause», ein Bild, dessen feine Qualitäten es unter die guten der Ausstellung rückt, *Erik Lemmingen* eine lustige Gesellschaft in heiterer Stimmung, Alte und Junge, die sich gelegentlich eines Jahrmarktes zusammengefunden haben, echte Volkstypen, keine abgepeitschten Modelle, wie man sie auf gewissen Münchener Genrebildern immer und immer wiederkehren sieht. Wer ein Auge dafür hat, entdeckt vielleicht gelegentlich im Glaspalaste eine solche Erscheinung in der Uniform eines Aufsehers! Was Der nicht schon alles war!

Eine im Tone ganz reizende, sehr ansprechende Arbeit — eine Idylle in des Wortes bester Bedeutung ist *Niels Petersen Mols'* Bild, das den Weg zwischen hohem grünen Gras und einem an der Böschung stehenden grünen Getreidefeld gibt, der zum einsam gelegenen Pachthof führt. Vorn am Rain sitzt ein altes Weiblein, mit Strumpfstricken beschäftigt, weiter rückwärts beschäftigen sich zwei Buben mit einer weidenden Kuh. Die Stimmung ist beruhigend, still, tief, kein Aufwand an Mitteln, und dabei das Ganze ausserordentlich weich, wohlthuend, kurzum es ist ein gutes, vielleicht ein vortreffliches Bild, es ist eine derjenigen Erscheinungen, die man um so lieber gewinnt, je länger man mit ihnen bekannt wird — ganz das Gegentheil jener Sorte von Leinwanden, die beim ersten Anblick frappiren, worauf dann ein unfehlbares Decrescendo der empfangenen Eindrücke folgt. Dahin zählen die Sensationsbilder, denen gar oft unter dem Einflusse der ersten Begeisterung die Medaillen nur so nachfliegen, während es sehr oft das Schicksal ernster, aber anspruchslos erscheinender Arbeit ist, mit Rippenstössen zur Seite gestellt zu werden.

Paul Fischer, Kopenhagen. Saal der Glyptothek in Ny-Carlsberg bei Kopenhagen.

Unter den übrigen dänischen Figurenbildern, die alle nach der einen oder anderen Seite vorzügliche Eigen-

schaften aufzuweisen haben, seien noch genannt ein Intérieur mit Figur, dann das Portrait eines jungen Mädchens u. A. von *Wilh. v. Hammershói*, *Paul Fischer's* «Saal der Glyptothek in Ny-Carlsberg», *Viggo Johansen* «Weihnachts-Abend», *J. Paulsen* «Mutter mit Kind bei Lampenlicht», meines Erinnerns als «Maria» bezeichnet, sowie weitere Arbeiten desselben Künstlers, *Peter Ilstedt* «Ein Küchenbild», *W. Irminger* «Ein Bildhauer-Atelier in Rom», *Anna Ancher* «Küche mit weiblicher Figur», vorzüglich in der Farbe, *Knud Larsen* «Kleinkinderbewahr-Anstalt», *V. Holsoe* «Intérieur», *Fritz Syberg* «Schlafenszeit» (eine Dame bei der Nachttoilette, die nach ihrem schlafenden Kinde schaut, ausserordentlich feintönige Farbe), *Anna Petersen* «Beim Lampenlicht» (einige junge Damen, wovon eine Violine spielt; das Spiel des Lichtes auf der Wand und nach der Ecke des Zimmers hin ist mit grossem Verständniss behandelt) u. A. Einige Scenen aus der Geschichte der hochherzigen Gräfin Eleonore Christine Ulfeld, welche durch die Feindschaft der Gemahlin Frederik's III. von Dänemark viel Schmerz und Herzeleid erfuhr (darüber siehe ihr Buch: «Jammersminde»), gibt *Zahrtmann* mit *Rembrandt'*schen Lichteffecten, wogegen ein anderes Werk seiner Hand, die Corpus-Domini- oder eine andere Procession in einem süd-italienischen Städtchen darstellend, das volle starke Licht der hochstehenden Sonne in äusserst prägnanter Weise zum Ausdrucke bringt. Die Klippe, die der Maler in Folge der Anbringung sehr vieler starkfarbiger Costüme dabei zu umgehen hatte, ist äusserst glücklich überwunden. Das Bild fällt übrigens im Tone unter den übrigen dänischen Arbeiten heraus, die mehr oder weniger fast alle gewisse gedämpfte Grundaccorde an sich tragen. *Zahrtmann's* Arbeiten illustriren eine äusserst vielseitig angelegte Künstler-Natur. Als rein malerische Leistung in Bezug auf die stoffliche Wirkung des Dargestellten muss entschieden noch *Julius Paulsen's* weiblicher Act genannt werden, der im Ton etwas ausserordentlich zartes, an die Arbeiten von *Henner* gemahnendes hat. Desselben Künstlers «Kain» ist zwar an Umfang grösser, sonst aber in keiner anderen Beziehung; immerhin bleibt es eine beachtenswerthe Leistung.

Unter den Portraits fällt jenes der Frau Jacobsen von *L. Tuxen* als eine ganz vorzügliche Leistung ohne irgend welche jener kränkelnden Interessantheiten auf, die nachgerade seitens mancher modernen Manieristen von einem Portrait verlangt werden. Eine hübsche und dabei gesund aussehende Dame, diese Frau Jacobsen — ihr fehlt offenbar, was so viele ihrer Geschlechtsgenossinnen erst interessant macht, ein wenig Abgelebtheit, ein wenig Blasirtheit, ein wenig Schläfrigkeit zur rechten Zeit und ebenso in entsprechenden Momenten ein verblüffender Augenblitz — nein, das Alles spricht nicht aus diesem Gesichte, in dem sich vielmehr eine gewisse liebenswürdige Festigkeit der Anschauungen ausprägt. Das volle Oval ist dem Beschauer im Halbschatten zugekehrt, von rückwärts vergoldet ein einzelnes Sonnenlicht die gekräuselten Haare der Schläfe. Die Toilette ist fein ohne auffallend zu sein: Eine schwarze Seidenrobe mit gelb Atlas, dazu ein übergeworfener Pelz, das Ganze im Freien, im Grünen dargestellt. Wie der Ausdruck der dargestellten Persönlichkeit, so ist daran die malerische Mache: Man bekommt von Beiden den Eindruck des bürgerlich Reellen, das in allen Verhältnissen klar dasteht. Besonders schön gezeichnet sind die Hände.

Anders, aber nicht weniger gut in ihrer Art, ist die als «Portraitskizze» bezeichnete Leinewand von *Viggo Johansen*, welche des Künstlers Gemahlin darstellt, dann das Portrait eines jungen Mädchens in ziemlich gedämpfter, grauer Stimmung von *W. v. Hammershói*. Als tüchtige, solide Arbeit ist ebenso *B. Wegmann's* Portrait einer älteren Dame zu bezeichnen, die in schwarzem Kleide auf einem gelben Seidenstuhl am Fenster sitzt, durch welches das höchste Licht einfällt. Das Ganze ist als malerische Leistung ebenso tüchtig wie als Charakterschilderung sympathisch, die Zeichnung, zumal auch bei den Händen, von voller künstlerischer Art, das Ganze eine nach allen Seiten abgerundete Leistung. Ebenso muss das Doppelportrait eines Ehepaares von *Aug. Jerndorff* als eine sehr tüchtige Leistung bezeichnet werden und will man bei diesem Capitel sagen «Finis coronat opus», so mögen ein paar Portraitstudien in Aquarell, Seeleute darstellend, von *Kroyer*, den Schluss bilden.

Nicht minder tüchtig zeigt sich Dänemark's Künstlerschaar auf dem Gebiete der Thier- und Landschaftsmalerei. Das dem eigenen Lande, dem eigenen Boden Angehörende bildet auch hier die Basis der gestellten Aufgaben. Es ist kein coquettirendes Suchen nach Originalität, was sich darin ausdrückt, sondern in erster

Fritz Thaulow pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbsttag in Norwegen

Linie ehrliche, selbstständige Arbeit. Das Umherirren in allen möglichen Bahnen, das unberechenbare Springen von einer kaum erworbenen Anschauung zu einer nicht minder wackelig dastehenden zweiten, die vielleicht das Mittelglied zu einer dritten und vierten bildet, woran sich dann die Reihe der übrigen schliesst, das ist, wie es scheint, das Haupterbtheil der jetzt lebenden deutschen, speciell der Münchener Maler — kein Wunder! So interessant dies nun schliesslich auch sein mag, auf die Dauer der Zeit ruft es ein etwas unangenehmes Gefühl hervor, besonders wenn man ringsum die anderen Nationen in einer gewissen Ge-

Otto Sinding, Christiania. Zwielicht.

schlossenheit auftreten sieht! Mögen Jene, die das Glück stets nur vom «internationalen Stapelplatz München» erhoffen und jede andere Meinung mit Rippenstössen und keifenden Schmähworten zu beseitigen versuchen, nur nicht vergessen, dass in der Welt schon oft die Rechnung ohne den Wirth gemacht wurde und es obendrein eine Erfahrungsthatsache ist, dass die Ratten das sinkende Schiff nicht zu retten versuchen, sondern es verlassen. Je erfreulicher die Geschlossenheit der Ausländer wirkt, um so schriller tritt die Haltlosigkeit der modernen deutschen Kunst trotz all' des sprühenden Talentes und Geschickes hervor — ja wir können uns

in dieser Beziehung mit viel kleineren Nationen nicht in einen Vergleich einlassen, ohne befürchten zu müssen, den Kürzeren zu ziehen! Und nun soll auf einmal das Heil darin liegen, dass wir uns möglichst viel fremde Einquartirung auf den Hals laden, wobei, wie in der Wirklichkeit, der Officiere nur wenige, der Gemeinen eine erdrückende Fülle ist! Nur zu, nur zu — — —

Ich wollte noch ein Wort von den dänischen Thier- und Landschaftsmalern sagen; sie sind urgesund und machen mit den wenigen Leistungen, welche aufgeführt sind, wohl jedem Unbefangenen Freude. So ist z. B. das Stallbild von *Otto Bache* ein Stück voll Leben und Bewegung — man glaubt förmlich den Ton des zermalmenden Kauens zu hören, mit dem die gehörnten Vierfüssler das frische Grünfutter aus der Barre fressen. Nicht ein einzelnes Stück Rindvieh hat dabei als Hauptperson Modell gestanden, um unter den übrigen sich hervorzuthun, nein, sie liegen alle dem wichtigen Geschäft des Kauens und Wiederkauens mit gleichem vollem Ernste ob, wie sich das für Existenzen gehört, die mit ordentlicher Fütterung und guter Stallunterkunft den Lebenszweck erfüllt sehen.

Rudolf Bissen, Kopenhagen. Waldwiese.

Des gleichen Künstlers «Husaren auf dem Exercierplatze» schildert die Flucht von Pferden und Jungvieh vor einer heranreitenden Schwadron Cavallerie in drastischer Weise. Ein ganz vorzügliches Stück, an dem das solide Studium eines zielbewussten Künstlers sich documentirt, ist das Bild von *Otto Haslund*, auf dem vorne, gross, ein weisses Kuhhaupt sich über den Barren streckt; hinter ihm folgt eine ganze Perspective von Genossen. Die Durchbildung der Form kann wohl kaum eine klarere sein, als sie hier gegeben ist; dabei ist das Ding im eigentlichen Sinne des Wortes gemalt, es ist klare, kräftige, leuchtende Farbe, nicht grau, nicht braun, sondern so, wie sie sich eben in der Natur von selbst gibt. Mit nicht minderer Liebe für die Durchbildung des Stofflichen in der Erscheinung sind die «Rinder» von *Niels Petersen Mols* behandelt: Eine Reihe von Jungvieh, das neugierig die Köpfe über den Balken einer Barrière auf freiem Felde draussen herüberreckt. Ein «Pferdestall» von *Therkildsen* zeigt die schon vom Vorjahre her bekannte meisterliche Behandlung des Stoffes, kurzum, das Vorhandene auch in dieser Sparte der Malerei, ist bei der dänischen Abtheilung sehr gut. Nicht minder die wenigen landschaftlichen Bilder, so vor Allem eine vorzügliche Marine von *V. Ch. Arnesen*, der man es anmerkt, dass der Künstler nicht blos in den Ferien Seeluft athmet. Die Klarheit und Transparenz des wogenden Elementes wirkt absolut überzeugend. Daneben wären weiter zu nennen Bilder von *Alfred Olsen*, *Christian Blache* («Stiller Sommernachmittag am Sund»), *Th. Niss* «Nordische Sommernacht» u. «Unruhiges Wetter». «Waldwiese nach dem ersten Nachtfrost» betitelt sich ein herbstliches, ziemlich grosses Bild, in dem die Melancholie der hereinbrechenden kühlen Jahreszeit eine vortreffliche Schilderung gefunden hat; sein Autor ist *R. Bissen* in Kopenhagen. Eine Haide am Meer mit dem Blick auf die jenseitige hügelige Küste, das Ganze bei niederem Sonnenstand, gibt *Ole Pedersen*, *Wilh. Kyhn* einen «Abend am Strome», *Christ. Zacho* einen winterlich verschneiten Park u. s. w.

Summa Summarum ist die ganze dänische Abtheilung eine Sammlung von lauter auserlesenen Arbeiten, die dazu angethan sein könnten, zu zeigen, in welchem Maasse die Betheiligung des Auslandes bei unseren Ausstellungen anregend wirken kann. Es muss zum Ruhme sowohl der Dänen als ihrer Nachbarn, der Norweger, gesagt werden, dass ihre Ausstellungen gänzlich frei sind von jenen Dingen, denen der speculative Hintergedanke als künstlerisches Kainszeichen aufgedrückt ist.

Norwegen.

Wesentlich verschieden von ihren Stammverwandten in Jütland und auf den Inseln des Sundes, wenn auch in ähnlichem Fahrwasser segelnd, stellen sich die Norweger dar. Durch das, was sie uns geschickt haben*), geht ein Zug von gewaltigem Drange nach rücksichtsloser, manchmal möchte man beinahe sagen «brutaler» Aeusserungsweise, die aller und jeder conventionellen Anschauung den Rücken dreht und zwar überzeugtermaassen. Es liegt ein durchaus gesunder Zug darin, etwas von dem demokratischen Wesen, wovon die eine Hälfte des unirten nordischen Königreiches durchweht ist und was sich bei jeder Gelegenheit Luft macht. Sie gehen auf guter Basis voran; nichts Nervöses liegt in der Art und Weise des künstlerischen Ausdruckes, der, wenn auch nicht immer gewählt, doch stets den Nagel auf den Kopf trifft. Es liegt den Dänen gegen-

Otto Bache, Kopenhagen. Husaren auf dem Exercierplatze.

*) Die ganze ziemlich reiche norwegische Collectiv-Ausstellung war ursprünglich für Berlin, resp. dessen 1891er internationale Ausstellung bestimmt. Wie es scheint, verstanden die Norweger den Ton nicht, der in Berlin die Hauptrolle spielt oder war es umgekehrt, was übrigens genau auf's Nämliche hinausläuft — kurzum die sämmtlichen Bilder wurden zurückgezogen und sofort nach München geschickt, wo sie nicht blos einen nicht unwesentlichen Platz ausfüllen, sondern, deutlicher noch fast als jede andere Nation, es zeigen, was eine selbstständige, von den Fesseln der Convention ebenso wie von «Nachempfindungen» freie Kunst bedeute. Freilich braucht man sich dabei nicht einzubilden, dass Norwegens sämmtliche Maler der hier ausgesprochenen radicalen Richtung angehören. Es wird wohl auch andere geben. Indessen wirkt das in München ausgestellte, vollständig in sich geschlossene, umsomehr, als keinerlei fremde Arbeiten dazwischen hängen. Die Münchener Künstler dagegen mussten es sich gefallen lassen, dass man überall zwischen ihre Arbeiten auch noch fremde hineinhing. Vielleicht dämmerte Denjenigen, die hier die Macht in Händen hatten, ein Gefühl auf, dass man mit dem weiteren Vertheilen der vorzüglichsten Ausstellungs-Säle an Fremde bei einem gewissen Punkt innehalten müsse, um die Sache doch nicht gleich bis auf die Spitze zu treiben und den Münchenern noch einen Schein von Anrecht zu belassen! Die nächste Ausstellung bringt vielleicht je einen französischen, einen englischen, einen italienischen, skandinavischen, russischen, türkischen, kamerunischen Impresario, die alle zusammen München als «vortrefflichen Verkaufsplatz für fremde Bilder» (wörtlich gesagt von einem fremden Vertreter gelegentlich eines officiellen Banketts) erklären und daher im vollen Rechte sich befinden, wenn sie beschützt, wie sie es in der That sind, jene an die Luft setzen, auf deren Kosten die ganze Sache eigentlich geht! Es lebe der Respect, den Jeder vor sich selbst hat!

über ein Unterschied vor, der sich vielleicht mit dem attischen und dorischen Dialect vergleichen liesse. Vorerst ist von einer gewissen Feilung, von Abrundung im glatten Sinne nicht die Rede; das Gute tritt zusammt der Schlacke in beinahe eruptiver Weise zu Tage — wer weiss, ob bei einer Verfeinerung, bei einer Abschleifung die Originalität die gleiche bliebe. Von jeder manieristischen Anschauung der Natur, sei es nun im grauen, im blauen, violetten oder einem anderen Sinne, sind sie gleich weit entfernt; sie sind sie selbst und nichts Anderes, es ist ein lauter Protest gegen alle und jede traditionelle Anwandlung, klingt auch dabei die Mundart manchmal etwas derb. Das passirt mehr oder weniger allen den Menschen, welche

Niels P. Mols, Kopenhagen. October.

den Muth haben, eine eigene Anschauung und Meinung zu besitzen und sich nicht jederzeit gefügig in das hineinfinden, was Andere wünschen. Dass aber ein gut Theil der heutigen Erziehung, speciell der staatlich geleiteten, gerade darauf abzielt, alle individuelle Art, jede selbstständige Meinungsäusserung möglichst früh zu unterdrücken und die Menschen zu unselbstständigen Nummern zu machen, das weiss Jeder, der mit Alexander Kielland's «Gift» die eigenen Erlebnisse der Schulbank verglichen hat. Abraham Lövdahl ist der Prototyp des idealen Schülers und künftigen Staatsbürgers. Offenbar aber gelingt dieses gesellschaftserhaltende, faule Nivellirsystem nicht an allen Orten gleich gut, in Norwegen offenbar nur in geringem Maasse, denn seit Björnstjerne

Franz Courtens pinx.

F. Hanfstaengl, München.

Goldregen.

Björnson seine gewaltige Stimme erhob und gegenüber der Richtung, die durch seinen Sigurd gekennzeichnet wird, das Leben, das wahre, wirkliche Leben zum Gegenstande seiner dichterischen Vorwürfe erhob, wobei er freilich national in des Wortes kräftigster Bedeutung blieb, seit Ibsen als Einsamer, Verkannter sein Vaterland verliess, in das er heute als ein Triumphator zurückkehrt, ist eine ganze Reihe von congenialen Kräften erstanden, die mit rücksichtslosester Hinwegzerrung bemäntelnder Dinge, der Wahrheit, der freiheitlichen Aeusserung, nicht blos eine, nein hundert Gassen bereitet haben.

Und hatten sie vielleicht eine Jahrhunderte alte, festgewurzelte Tradition dabei über den Haufen zu rennen?

Bei der specifisch norwegischen Cultur war ein Ueber-den-Haufen-Rennen nicht nöthig, denn sie war volksthümlich, ererbt, es lag in ihr eine Portion gesunder Originalkraft, die trotz vierhundertjähriger dänischer Missregierung nicht erlahmte, ihre Männer nicht zu servilen Creaturen herabsinken liess (wie die 1814 entstandene Constitution beweist), allerdings auch nie jene zersetzenden Verbindungen eingegangen hat, wozu beispielsweise das geduldige deutsche, an alle möglichen und unmöglichen Dinge gewöhnte Volk durch die Fürsten und Höfe des 18. Jahrhunderts mit ihrer nach französischem Muster zugeschnittenen Misswirthschaft vielerorts gezwungen worden ist. Man hat, soll ein prägnantes Beispiel für den Unterschied zwischen norwegischer Tradition und dem «Fortschritt» der übrigen germanischen Welt aufgestellt werden, nur nach ganz naheliegenden Dingen zu greifen, die bei uns alle Stylwandlungen durchmachten, während sie dort einer ganz bestimmten Form treu blieben. Man betrachte Hausgeräthe, Gebrauchsgegenstände. Die Formen des Barocco, des Rococo haben in der volksthümlichen Kunst Skandinaviens nie Einzug gehalten, vielmehr sind es traditionelle, in's graue Alter des Menschengeschlechtes zurückreichende Ornamente, denen man da begegnet; sie muthen das Auge an wie der Urtext einer Sage, die später in hundert verschiedene Sprachen übersetzt, schliesslich Eigenthum derselben geworden, auch die Wandlungen mitgemacht hat, die mehr oder weniger am Ueberlieferten mit jeder neuen Epoche sich vollzieht, schleifend, charakterloser, platter machend.

Im Norden hat sich trotz starker geschichtlicher Umwälzungen und mannigfacher Beeinflussung von Aussen ein gesundes, thatkräftiges Element im eigentlichen Volke erhalten. Das Volk, der Bauer kennt seine Sagen, er kennt jenen unendlichen Schatz der eigenen Vergangenheit, der vielleicht eines Tages siegreich mit den Koryphaen des Olymp in den Wettstreit um das Alter tritt (man lese die neuerdings von Carus Sterne erschienenen Forschungen über «Die Troja-Burgen Nord-Europas); der Mensch muss sich allerdings dort, wenn er ein «gebildeter Mensch» werden will, schon in den allerjüngsten Jahren, wie bei uns, mit Buttmann's dickleibiger Weisheit vollstopfen lassen. Die alte Sagenwelt dagegen entspricht der umgebenden Natur, und desshalb den Menschen; darum wird sie auch verstanden und es ist also kein Wunder, wenn Björnstjerne's Bauern-Novellen, die sich in wesentlich anderen Formen als die gleichnamigen deutschen Litteratur-Producte bewegen, auf trefflich vorbereiteten Grund fielen. Es klingt nun vielleicht paradox, wenn man sagt, ein solchermaassen gesunder Untergrund sei für die neuere Bewegung der Geister im Norden der richtige gewesen. Dennoch ist es so. Was uns nordische Dramaturgen und Schriftsteller unserer Tage an allgemein bekannten Sittenschilderungen vorführen, ist nicht das eigentliche Volk, vielmehr ist es die «Gesellschaft» mit ihren conventionellen Lügen, die in Christiania und Bergen genau die gleiche Physiognomie hat wie auf der ganzen weiten Welt. Immerhin aber giebt die Schilderung stets einen gewissen Localton, ist auch dort wie anderswo unter den Consequenzen der sogenannten Cultur das Scheinheiligthum, die Lüge, sowohl die officielle als auch die nicht officielle zum Panier geworden, dem die Welt im grossen Ganzen folgt, die Welt, die sich mit Vorliebe die «gebildete» nennt und mit Verachtung auf Fehler und Laster der sogenannten Ungebildeten herabblickt, in breiten Schaaren, und mit dem erhabenen Gefühle: «wir sind keine Sünder, so wie diese». — Natürlich! Zu einer Sünde gehört Kraft und Ernst, die meisten Menschen aber sind wie Ibsen's Peer Gynt nur «Mittelschlechte» und von ihnen gilt, was für Jenen zutrifft:

«D'rum wirst Du als Ausschuss nun umgegossen,
Bis mit der Masse in eins Du geflossen!»

Was Wunder, wenn diesem schwächlich-schlechten allgemeinen Gesellschafts-Elemente gegenüber sich Regungen geltend machen, die allerdings in erster Linie gesunde, kraftvolle Naturanlage, stark ausgeprägtes Selbstwollen bedingen. Brandes setzt in seiner Ibsen-Biographie

zwei vielfach congruente Ansichten vergleichend neben einander, im einen Falle von Kirkegard, im andern von Ibsen gesagt:

a) Kirkegaard:

« Mögen andere darüber klagen, dass die Zeit böse sei, ich klage darüber, dass sie erbärmlich ist, denn sie ist ohne Leidenschaft. Die Gedanken der Menschen sind dünn und unhaltbar wie Spitzen, sie selbst elend wie Spitzenklöpplerinnen. Ihre Herzensgedanken sind zu erbärmlich um sündig zu sein ».

b) Daneben Ibsen, der « Brand » sagen lässt:

« Wie das Geschlecht, ergraut sein Gott:
Als Greis mit dünnem Silberhaar,
So stellt ihr den Gottvater dar.
Doch dieser Gott ist nicht der meine —
Meiner ist Sturm, wo Wind der Deine,
Ein Heldenjüngling, kühn und stark,
Kein schwacher Alter ohne Mark ».

Doch nicht dieser Pessimismus allein liess Neues entstehen; er ist an und für sich nicht die Kraft, die

Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

zum Werden nöthig ist. Ein anderes Element noch spricht mit, es ist die Liebe zur Natur, die gross und gewaltig den Menschen beeinflusst. Dieser Umstand spricht z. B. aus den prächtigen Björnstjerne'schen Versen über das Meer:

« Zum Meere sehn' ich mich hin, zum Meere,
Wo's ferne fluthet in stiller Hoheit.
Wie felsschwer wogende Nebelhügel, -
So wandert's ewig sich selbst entgegen.
Das Land mag locken, die Sonne sinken,
Es hat nicht Rast, und es weichet nimmer,
In Sommernächten, in Winterstürmen
Fortwälzt es klagend dieselbe Sehnsucht ». —

oder aus der unheimlichen Schilderung des Unterganges Niels, in « Hulda », der ohne Schneeschuhe hinabsinkt in das flimmernde Grab:

Der Fels lacht voll Hohn, Schnee deckt sein Gesicht,
Doch Niels ballt die Faust: « Noch ergeb' ich mich nicht »!
« Aber bald! » sprach es drunten.

Und der Schneerachen gähnt, und die Wolk' sank herab,
Da dachte Niels Finn: « Ich blick' in mein Grab! »
« Ist es fertig »? sprach es drunten.

Zwei Schneeschuh schauten im Schnee umher,
Viel konnt' man nicht seh'n und es gab auch nicht mehr.
« Wo ist Niels »? sprach es drunten.

ebenso wie aus den Bildern *Thaulow's*, *Wentzel's*, *Sinding's*, er spricht auch aus der wahren Charakterschilderung des Menschen, der schliesslich einzig und allein Naturgesetzen folgend, seine Bahnen zieht, führen diese nun zum Guten oder Bösen.

Die heutige Bewegung der schaffenden Geister auf litterarischem und künstlerischem Gebiete in Skandinavien ist in ihren Anfängen nicht im Lande selbst entstanden; der erste Anstoss wurde vielmehr durch die zu Beginn der siebziger Jahre von Dänemark ausgehende Anregung gegeben, welche ihrerseits durch französische und russische Vorbilder zum mindesten in eben demselben Grade als durch eigenen Trieb in's Leben gerufen worden war. Deutschland hat dabei keinerlei Verdienst aufzuweisen. Bei den Skandinaven kam weiter der bereits berührte Umstand dazu, dass sie allem Anscheine nach von Anfang an eigene Ohren hatten um zu hören, eigene Augen um zu sehen, während den Deutschen, die um jene Zeit in tausenden von schlechten und sehr wenig guten Siegesliedern dem Jubel über politische Errungenschaften lauten Ausdruck gaben, wenige Jahre später die klägliche Rolle zufiel, wiederum zu Trabanten gallischer Vorbilder herabzusinken, das Litterarische «frei nach Zola und Andern», das Malerische frei nach «Bastien-Lepage und Andern» zu gestalten, und in diesem Fahrwasser, wenige Erscheinungen ausgenommen, bis heute zu beharren. Bei unseren Nachbarn jenseits der nördlichen Meeresstrassen war aber genügende Eigenkraft zu weiterhin selbstständiger Entwickelung vorhanden und damit die Möglichkeit zur Erreichung von Zielen gegeben, welche von den bestimmenden Ausgangspunkten sich vielfach entfernt und zur Entfaltung eines gesunden Lebewesens von eigenartiger Erscheinung geführt haben.

Wir begegnen sozusagen nirgends dem Experiment, dem Suchen nach einer absichtlichen Originalität. Letztere ist, wie uns alle möglichen Beispiele aus nächster Nähe beweisen, stets ein Ausfluss der Unselbstständigkeit, des bedingungslosen Aufnehmens fremder Einflüsse; sie veranlasst die Menschen, die ihr huldigen, zu überzeugungslosem Produciren. Freilich ist durch Das, was die Münchener Ausstellung an norwegischen Arbeiten beherbergt, noch lange nicht gesagt, dass es nicht vielleicht da und dort noch Seitenströmungen, vielleicht gegentheilige Bewegungsversuche gäbe, die im Dienste der Reaction von angestellten Unterthanen-Beglückern entweder protegirt oder selbst ausgeführt werden. Die talentlosere Hälfte der Menschheit hat stets nach dieser Seite hin gravitirt; nur Wenige unter ihnen dienten wissentlich falschen Göttern; sie thaten es dann, um selbst zum Range von Hohepriestern aufzusteigen. Schon in der radicalen Art der norwegischen Künstler ist an und für sich der Widerspruch gegen Anderes deutlich ausgedrückt.

Was eine Hauptsache dabei bleibt, ist der Umstand, dass die neue Richtung sich aus Arbeitern allerersten Ranges zusammensetzt. Solche bieten eine Gewähr dafür, dass der kräftig wachsende Strom nicht im Sande verlaufe. Aussicht auf durchschlagende Errungenschaften hat jede Bewegung in der Welt nur dann, wenn sich die Besten der Zeit ihr anschliessen; mit Durchschnitts-Talenten, mögen sie auch heerdenweise auftreten, ist nichts weiter als höchstens vorübergehender Erfolg zu erreichen.

Mir fiel bei dem Anschauen der norwegischen Arbeiten und dem Vergleiche mit andern Dingen der Ausstellung unwillkürlich ein Wort des bereits einmal citirten Georg Brandes aus seinem Buche «Moderne Geister» ein. Gelegentlich der Charakterisirung Ibsen's sagt er u. A.: «..... Ohne Ideen kann indessen ein Dichter nichts hervorbringen. Die schlechten Poeten haben nichtsdestoweniger auch welche, diejenigen der Vergangenheit nämlich, und diese, denen die Meister der älteren Periode einen ausgezeichneten dichterischen Ausdruck verliehen, geben sie nun in mattem, schlaffem Ausdrucke wieder. Die Ideen der Gegenwart kommen ihnen in der Regel ganz und gar «unpoetisch» vor. Sie halten es für unmöglich, denselben Poesie abzugewinnen», d. h. sie verstehen das Substituiren der «Ideenseele des Zeitalters» an Stelle von Begriffen, die uns einfach nimmer geläufig sein wollen, nicht und verfallen deshalb der Langweile conventioneller Anschauung und Mache.

Und sollten wir in Deutschland, speciell in München, nicht endlich einmal fähig sein, uns zur Selbstständigkeit emporzuschwingen, statt immerfort nur eine Durchmarsch-Station jährlich wechselnder Launen zu sein, oder anderseits stets «an der Erinnerung Knochen» zu saugen?

Wahrlich, wenn die 1891er Ausstellung in dieser Hinsicht keine klaren Anschauungen zu zeitigen vermag, dann wird man wohl überhaupt für's nächste auf solche verzichten müssen!

Immer und immer wieder hört man die abgedroschene Redensart: Die Kunst ist international!

Ja, wo denn?

Lehrt es nicht gerade die 1891er Münchener Ausstellung so deutlich wie nur immer möglich, wie scharf unterschieden die einzelnen Nationalitäts-Typen in der Kunst sich ausprägen! Blos wir, wir haben diesen Sparren vom «Internationalen», d. h. vom Nachlaufen Fremden gegenüber im Kopfe!

Und warum?

Weil wir im Begriffe sind, das bischen Eigenart, was wir besassen, zu verlieren, an seine Stelle aber nichts Neues zu setzen haben, was auf eigenem Grund und Boden gewachsen ist. Es ist beschämend genug, dies eingestehen zu sollen, aber besser ist es immerhin, als einer vollständig unwahrhaftigen Schönfärberei beistimmend zuzunicken. Unsere Volks- und Sittenschilderer haben einerseits in den wenigsten Fällen den Muth, die Sache zu geben, wie sie ist. Es muss ihr stets ein wohlgefälliges Mäntelchen umgehängt werden, was die Sache geniessbar macht, sie «gefällig, nett» erscheinen lässt und darob den grossen Zug vergisst, den die Natur allerwege an sich trägt.

Anderseits aber läuft ein gut Theil unserer Neuerer in entlehnten Schuhen auf fremden Wegen herum, statt im eigenen Hause Einkehr zu halten. Wir haben ganz vereinzelte selbständige und wirklich grosse Erscheinungen, die absolut ohne jedwede Anlehnung an fremde Vorbilder dastehen, und unseren Nachbarn jenseits der Vogesen jedenfalls mehr imponiren als die bei uns so beliebte fadenscheinige Nachäfferei, die nun eben einmal ein deutsches, urdeutsches Erbübel zu sein scheint.

Man denke an einen Namen wie *Adolph Menzel*, dessen heuer ausgestellte «Procession in Gastein», sowie zahlreiche andere Werke es zeigen, worauf es ankommt.

«Ein Bauernbild» mag vielleicht Mancher sagen, wenn er *Gustav Wentzel's* «Arbeiter beim Essen»*) sieht. Die Scenerie ist so einfach wie nur denkbar: Es ist das Intérieur einer norwegischen Bauernhütte von altväterlich ungeschlachter Einrichtung; grobe, klotzige Holzmöbel bilden die Ausstattung; ihnen entsprechen nach jeder Seite die Gestalten, die sich zur kurzen Mahlzeit an den schrundigen Tisch gesetzt haben. Draussen scheint die Sonne — man hat unwillkürlich das Gefühl, als herrschte Stille, lautlose Stille in dem Raume, blos unterbrochen vom Gesumme der Fliegen und dem Geschlürfe der Essenden, die in unverfälscht bäuerlicher Art sich die Mahlzeit schmecken lassen; nichts an der ganzen Arbeit, deren Figuren vorn lebensgross sind, erinnert auch nur im entferntesten daran, dass der Maler etwas Anderes beabsichtigt habe, als die Schilderung eines Momentes der Ruhe im Leben, das sonst blos voller Arbeit und Mühsal ist. Es liegt durchaus kein pessimistischer Zug im Ganzen, noch winkt irgend woher, auch nur ganz entfernt, etwas Freudiges; das sog. «Genrehafte», ohne das sich kaum ein Deutscher ein Bauernbild denken kann, ist gänzlich vermieden. Es ist der Bauer, wie er leibt und lebt, der Bauer, der unter dem Zwange des harten Erwerbes auf seiner Scholle ein mehr oder weniger gleichmässiges Dasein fristet, zur Welt kommt, ohne besondere Glückwünsche zu erhalten, aus der Welt geht, ohne dass über dem Grabe allzuviele Thränen fliessen und wohlwollende Worte der Erinnerung an den Todten etwas tief Empfundenes geben.

Ein anderes Bild desselben Künstlers muss mehr als treffliche farbige Interieur-Studie bezeichnet werden; die beiden darauf befindlichen Figuren stören die Ruhe der sonnenstrahlendurchwobenen Räume nicht — sie leben im Austragstüberl, laut Titel.

Eine in ihrer Art vortreffliche Schilderung bäuerlichen Gleichmuthes gibt *Erik Werenskiold*, der seine Anfangsstudien bei *Wilhelm Lindenschmit* in München machte, in dem Bilde «Bauernbegräbniss», das sich vom *Wentzel*'schen Bilde durch sorgfältigere Technik unterscheidet und das Thema auch in mässigen Dimensionen behandelt.

Die Scenerie zeigt einen gras- und krautüberwachsenen, alles Schmuckes baren Kirchhof, über dessen Mauer hinweg der Blick auf Baumkronen und weites, grünendes Gelände fällt. Weit, duftig liegen die Berge im flimmernden Sonnenschein. Im Vordergrund stehen hemdärmelig einige Bauern, Hacke und Schaufel zur Hand, mit denen sie eben ein Grab geschlossen haben. Ein junger Mann ohne besondere Amtstracht liest ein Gebet vor, daneben, einzelnstehend, ein Weib — keinerlei Erregung, kein Ton des Schmerzes wird laut; es fehlt eben künftig einer in der Zahl — ob er den Menschen fehlt, braucht man kaum zu fragen. Die grossen, robusten Gestalten haben gethan, was Bürgerpflicht erfordert; dann — dann geht's wieder an die gewohnte Arbeit; das Leben verstreicht weiter im eintönigen Wechsel

*) Im Cataloge vom 1. Juli nicht aufgeführt.

Carl Saull Hinsen pinx

Phot F Hanfstaengl, München

Leichenfeier an Bord.

von Schlaf und mühseerfülltem Wachen. Ich musste dabei unwillkürlich an eine kleine Skizze von Anzengruber denken — sie ist in dem Bändchen «Feldrain und Waldweg» — wo ein Bauer seinen Sohn ganz ohne Sang und Klang zum Militär ziehen lässt, ihn nach jahrelanger Geschiedenheit mit eben derselben Gelassenheit eines Tages wieder heimkommen sieht und beim abermaligen Abschiede, vielleicht «auf Nimmerwiedersehen», sich von dem Gehenden eine Pfeife Commis-Tabak erbittet. Die Skizze heisst «Oertler» und schliesst mit der Betrachtung: « . . . Dass es unter ihnen ausnahmsweise etliche Weichmüthige gab, das ist sicher, wie ja auch ausgemacht ist, dass einzelne so Steinköpfige inmitten weiten Landes und regen Lebens sich entwickeln, und letztere, als Ausnahme, werden unsterblich sein; im Allgemeinen aber schliesst sich nur der Mensch, der den Kampf des Daseins auf weitem Plane kämpft, inniger an das Nächste und die Nächsten; Jener, dem die Welt eingeengt ist, empfindet selbst den Zunächststehenden oft als Plage und nur die Stimme

Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

der Natur, die nicht im Weiten noch im Engen schweigt, spricht Anderen ein Recht auf seine Sorge zu und macht ihm diese zur Pflicht».

So ist der Bauer, und wenn er ja einmal seinesgleichen gegenüber anders sein sollte, so bildet er die Ausnahme. Ich kann es nicht unterlassen, in aller Kürze hier eine durchaus charakteristische Geschichte anzureihen, die mir vor wenig Zeit unweit Münchens von einem Forstbeamten erzählt wurde. Es geht durch sie ein besser Stück Wahrheit als durch hunderte unserer Dorf-Romane:

In der Nähe des königlichen Wildparkes zu F. war ein junger Wilderer erschossen worden. Seine Identität war nicht festzustellen und so sank er denn eben als «Unbekannt» in die Grube. Wenige Tage später kam ein alter Bauer und erkundigte sich nach dem Erschossenen. Es stellte sich am Ende heraus, dass er dessen Vater sei. Die Forstleute bedeuteten ihm, er könne den Sohn nicht mehr sehen, da man ihn bereits begraben habe.

«Wegen dem Sohn bin ich auch nicht gekommen», antwortete der Alte, «aber er hat ein paar noch beinahe neue Hosen angehabt, die hatt' ich mir gerne mitgenommen»! — — — Klingt darin vielleicht jener so beliebte Ton schriftstellernder Volks-Verschönerer, deren

Erzählungen die «gebildete» deutsche Welt mit Vorliebe liest?

Werenskiold's übrige Arbeiten, so ein Portrait der Mutter von Björnstjerne Björnson, zeigen es deutlich genug, dass der Künstler seine Aufgabe der Natur vis-à-vis ernst nimmt und mit der Farbe obendrein umzugehen versteht.

Von beinahe puritanischer Vermeidung alles Dessen, was noch an die technische Seite der Malerei erinnert, ist das Bild «Laienprediger» von *Jacob Sömme:* Ein ältlicher Bauer im einfachen Feiertagsgewande und zwei Weiber von gleicher Schmucklosigkeit auf der Bank vor dem Hause, einem Reiseapostel zuhörend und wahrscheinlich dabei jenes Gefühl verspürend, das einzig und allein kirchliches Wesen dem Bauern zu geben vermag, ein gewisses Vergessen des Alltäglichen, ein momentanes Horchen auf andere Dinge. Die Betonung des Stofflichen fehlt hier ganz und gar, der Schwerpunkt ist lediglich in den Ausdruck verlegt: der aber ist äusserst wahr. Uebrigens muss ich offen gestehen, dass ich froh bin, nicht bloss solche Bilder sehen zu müssen, denn es liegt ein so prosaisch-rationalistischer Ton und Ausdruck darin, wie in Menschen, die stets das gleiche Wahre sagen, ohne dass sie ihren Gesichtsausdruck auch nur im Geringsten verändern.

Farbenfreudiger, malerischer im eigentlichen Sinne berühren *Otto Sinding's* Arbeiten. *S.* lebt bekanntermaassen in Berlin, gehört aber seiner ganzen Ausdrucksweise nach zu den skandinavischen Landsleuten, nur will es scheinen, als hätten seine Arbeiten, bereits etwas von jenem feineren künstlerischen Schliffe, der manchem der Ungestümen unter diesen Kraftnaturen noch abgeht; *S.* weiss, was er unter Farbe zu verstehen hat: Ein Mittel, um die Form und ihre Erscheinung nicht bloss im Spiel der Töne, sondern auch in ihrer stofflichen Art wiederzugeben. Bei dem einen Figurenbilde, «Badende Buben», das die nackten Bengel am wellenempfangenden Strande zeigt, tritt dies nicht so wesentlich in den Vordergrund, als bei einigen Thierbildern, welche ausserordentlich fest in der ganzen Haltung, die reinsten Antipoden aller und jeder principiellen Graumalerei oder unwahrer pleinairistischer Anschauungen sind; dabei ist es Plein-air vom reinsten Wasser; gesunde, kraftstrotzende Empfänglichkeit spricht daraus, ganz besonders aus dem einen, das ruhende Schafe an einem sanft sich neigenden Berghange zeigt. Der Tag ist hinabgesunken, schimmernde, nordische Dämmerung liegt über den Halden, auf welche der Widerschein des klaren Himmelsgewölbes niederleuchtet. Alles ist damit übergossen, auch die lagernden Thiere. Das Ganze ist ein Stück ruhe- und weihevoller Natur, ein ausklingend Lied, dessen Grundtext der sonnendurchglänzte Tag im Gebirge war. Volles Licht dagegen durchzieht zwei andere Arbeiten von ihm, Kühe auf der Wiese darstellend. Besonders das eine, herbstlich-farbig gestimmte, muthet eigenthümlich an, wie es die sonnigen, warmen Tage des scheidenden Spätsommers thuen. Von nicht weniger feiner Poesie durchzogen ist eine Frühlingslandschaft des nämlichen Künstlers, in deren Vordergrund sich blüthenschwere Zweige niedersenken über grünendes Berggelände. Tief drunten im Thale liegt der blaue Bergsee, jenseits dessen Felswände mit Schneerinnen emporsteigen zu den Hängen felsiger Gipfel, die noch das winterliche Kleid tragen. Es ist als zöge ein leiser Hauch würziger Düfte durch die Atmosphäre, als tönte verwehtes Rauschen der Bergbäche durch die lauen Luftwellen, als sänge der Föhn hoch droben im Gestein ein Frühlingslied, dessen Töne weich verhallend niederklingen zur Tiefe.

Noch wäre eine ganze Reihe von norwegischen Malern zu nennen, die, abgesehen von dem, was sie mit ihren Arbeiten bezwecken, vor Allem auch den Muth haben, Dinge zu malen, von denen sie bei einiger Ueberlegung annehmen können, dass sie vorerst damit sicherlich dem Kunstmarkte der Welt nicht lästig werden; es sind zum Theil Arbeiten, welche durch die Unerschrockenheit, die sich in ihnen ausprägt, ansprechend wirken; andere — ich kann nicht umhin, es zuzugestehen — mutheten mich an, wie gemalte Fragezeichen und ich überlegte mir zuweilen, ob das Wort vom «idealen künstlerischen Verdienst» nicht vollständig von der Liste der Tagesfragen gestrichen sei. Man fasse dabei den Ausdruck «ideal» nur nicht etwa falsch auf — ich verstehe dahinter weder griechische Helden, noch tadellos gezeichnete Schönheiten aus anderen Sphären, ob deren völliger Classizität man beinahe gähnen möchte, nein, die Sache ist anders. Man interessirt sich doch mehr oder weniger im Leben für Menschen, an denen entweder durch ihre Thätigkeit, durch ihren Charakter, durch irgend Etwas, was mit ihnen im Zusammenhange steht oder ihnen direct bestimmten Ausdruck verleiht, eine Beziehung zu bestimmten eigenen Ideenkreisen anklingt, sei es auch

noch so schwach. Es giebt aber auch Dinge, denen man beim besten Willen nichts abzugewinnen vermag, und denen gegenüber man sich lediglich mit dem Bewusstsein trösten muss, dass andere Menschen sich in sie vertieften, dabei also eine gewisse Genugthung empfanden. Solchen Dingen steht man vielleicht ganz mit Unrecht theilnahmslos gegenüber; zu ändern ist es indessen nicht, zumal in Sachen der Kunst dem Einen lieb ist, was der Andere bemängelt, bespöttelt oder verachtet. Nur ganz bedeutende Aeusserungen künstlerischer Denkweise haben die Zustimmung Aller. So wird man wohl kaum einem Blatte von *Menzel* begegnen, das nicht in irgend einer Weise fesselnd wirkt, weil eben die unscheinbarsten Dinge künstlerisch dabei angeschaut sind. Andere Bilder aber, die sich augenscheinlich aus Prinzip im Rahmen der Alltäglichkeit bewegen und dieser nicht ihre packenden Seiten abzugewinnen vermögen, lassen uns kalt und man fragt sich, wie gesagt, allenfalls: «Wozu Das malen?» Ich verhehle es nicht, dass mir diese Frage wiederholt aufstieg, gerade bei Dingen, wo Andere sich vor Begeisterung nicht zu helfen wussten. Ob sie echt war — das weiss ich freilich nicht, denn auch im Reiche der Kunst und ihrer Jünger spielt das Tauschen der Maske, das Hängen des Mantels nach dem Winde eine

Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

grosse Rolle, vielleicht, ja ganz bestimmt eine viel grössere, als jene des männlichen Stolzes es in manchen Fällen verlangte. Denn, wo sich z. B. eine Jury, trotz ihres Spruches, par ordre du Moufti dennoch durchgefallene Bilder octroyiren lässt, ohne in diesem Falle zu thun, was ein männlich-unabhängiger Gesinnungsstandpunkt verlangte, da kann nur angenommen werden, dass die Beweglichkeit der Bückmuskeln stärker ausgebildet sei, als die Empfindung für moralische Ohrfeigen. Solche zu bekommen ist aber — exempla docent — nicht schwer, wo es in Sachen künstlerischer Entscheidungen noch höhere Instanzen als die berufene und verpflichtete Jury gibt.

Ich wollte noch ein paar Worte von den übrigen norwegischen Figurenmalern sprechen. Da ist z. B. *Halfdan Ström* mit einem Menschenpaar, einem Alten und einer Alten, denen es wohl schwerlich wieder passiren wird, dass sie in ihrer stilllebenartigen Langeweile als Motiv zu einem Bilde benutzt werden.

«Aber es ist interessant im Ton», sagt vielleicht der eine überzeugte Modernstreber, und der andere: «Es sind lebendige Wesen, mithin Antheilhaber an allen Geschicken des Menschengeschlechts!» — Ja, ja, meinetwegen! aber nur solche Bilder nicht immer wieder sehen müssen, hänge auch noch so viel «intimes Verdienst» daran — es wäre ungefähr das Gleiche, als wenn man

jahraus jahrein immer und immer wieder Kentauren und Satyrn sehen müsste — toujours perdrix erzeugt Gähnsucht, Langeweile.

Die Lösung eines Lichtproblems hat sich *Harriet Backer* mit seinem bei Lampenlicht lesenden Mädchen, in einem blau angestrichenen Zimmer sitzend, zur Aufgabe gestellt.*) Der blaue Anstrich hat heute offenbar viel für sich, sonst hätte wohl kaum ein Anderer einen jungen Menschen gemalt, der, in hellblauen Hosen steckend, eine dunkelblaue Blouse anhat und vor einer blaugetünchten Wand steht. Es fehlt weiter Nichts mehr als ein, meinetwegen zwei blaue Augen, blaugefrorene Nase und blaues Blut! Wie in der Landwirthschaft Heuschrecken- und Maikäferjahre wiederkehren, so giebt es auch in der Kunst manchmal landplagenartige Dinge. Unter diese zählt heute das Blau, das an Stelle des mehligen Weiss der Pseudo-Pleinairisten trat. Wenn man an einem solchen Bilde eigentlich gar nimmer weiss, ob überhaupt Etwas dahinter stecke, so sagt man, es sei interessant und wer das nicht fühle, dem könne man es auch nicht begreiflich machen. In der deutschen Abtheilung sind dergleichen Exemplare mehrfach vertreten; in ihnen concentrirt sich die berühmte «künstlerische Selbstständigkeit», nur fehlt's zuweilen an den ersten, nothwendigsten Grundlagen. Man braucht nur z. B. die eine «Madonna in den Hobelspänen» (sie heisst officiell «die Frau des Zimmermanns») auf die Frage hin anzusehen: Auf was und mit was sitzt sie in dem blauangestrichenen Zimmer? oder das dazu passende, allgemein als vortrefflich gerühmte Bild: «Interieur aus Flandern», an dem nicht die Spur von stofflicher Behandlung ist, ganz abgesehen von der ABC-Schützenhaften Zeichnung. Die Autoren beider sind Münchener Künstler. — Weiter.

Eine vortreffliche Tonstudie von *Harriet Backer* stellt eine spinnende Alte dar; sie schaut, in ärmlichem Zimmer sitzend, nach einem schlafenden Kinde. Eng verwandt damit ist ein Bild von *J. Gloersen;* sein «Schneesturm», so einfach das Ding ist, will mir indessen besser gefallen, nicht minder sein «Im März», das einen Bauern beim Anspannen des Fuhrwerkes vor seiner Hütte im vollen Sonnenschein zeigt. *Lili Sömme* hat es offenbar versucht, die Strahlen des Lichtes in ihre Bestandtheile zu zerlegen; das Bild sieht ganz und gar regenbogenfarbig aus. Helmholtz würde darin vielleicht eine Bestätigung seiner Theorien in Bezug auf Farbenzusammensetzung finden, ob es aber sympathisch berühre, mag dahingestellt bleiben; es gleicht einem Experiment. Ein Maler dagegen, über den man sich freuen kann, ist *Hans Heyerdahl*, einstmals in München plötzlich berühmt durch seinen «Adam und Eva». Bei letzterer sah man unter den Knieen deutlich die Spuren von Strumpfbändern; der Künstler hat damit vielleicht eine Andeutung über prähistorische Bekleidungsweise geben wollen. *Heyerdahl* hat sich entschieden seit jenem ersten, sicherlich originellen, in der Werthschätznng seiner selbst vielleicht etwas schädigenden Anlaufe geläutert, ja er ist vielleicht lauterer geworden als seine damaligen Anbeter. Seine beiden Kinderportraits — es sind Mädel im Alter von acht bis zehn Jahren, rothwangige, gesunde Kinder, die aussehen, als wenn sie direct vom Spielplatz mit gerötheten Wangen auf einen Augenblick heimgerannt wären; sie haben nicht Modell gesessen, nichts Arrangirtes, nichts Conventionelles ist im Ganzen, bloss frisch und scharf gegebene Form, frische gesunde Farbe. Gleiche Eigenschaften zeichnen den, dem Bade entstiegenen Knaben aus, der übrigens wirklich nass ist und nicht blos dergleichen thut, als wollte er sich abtrocknen. Eine Bewillkommnungsscene unter der Hausflur mit dem Blick nach sonnenbeschienener Berghalde giebt *Egolf Soot* — es ist ein durch und durch gesundes Bild. *C. Krohg* schildert den einsamen Marktplatz eines Landstädtchens, wo man sich allem Anscheine nach con amore langweilen kann. Des nämlichen Künstlers «Zug der Socialisten» und die Scene, wie ein kleines Baby im Beisein zahlreicher Zuschauer in eine Badewanne gelegt wird, gehört jedenfalls in's Kapitel der Zukunfts-Borstenpinsel-Musik.

Eine Dame in weissem Kleide auf grossen Felsklötzen am Ufer sitzend, vielleicht ein Stück Iphigenie, zeigt das Bild von *G. Munthe.* Ob da wohl Jemand etwas dagegen hätte, wenn das Meer in plötzlichem Aufrauschen die ganze Leinwand sammt dem menschlichen Original verschlungen hätte? Vielleicht würden sich etliche Fische den Magen daran verdorben haben — den Münchener Künstlern aber bietet man auf diese Art den Vortheil, zu lernen, was es werth ist, bei Ausstellungen keinen deutschen Heimathschein zu besitzen. Bei Fremden drückt man eben ein Auge, auch zwei zu.

Eilif Petersen, der sich früher mit grossen historischen Dingen beschäftigt hat, ist in ein total anderes

*) Im Katalog fälschlich als von *Kitty Kielland* herrührend aufgeführt.

Fahrwasser gerathen. Was er als Maler konnte, ist zu freierer Entwickelung gelangt, Rüstungen, Purpurmäntel, Pumphosen und anderer Theaterkram aber ist für ihn offenbar in die Rumpelkammer gewandert. Er ist zunächst durch ein gutes Portrait vertreten. Sodann sind seine «Lachsfischer» eine ebenso gesunde, als wohlthuend berührende Erscheinung, klar und fest im Ton, ferne jeder zimperlichen Verwendung des malerischen Materials. Bei aller tiefen Stimmung hat er doch nirgends harte Schwärzen. Lockerer vielleicht noch, feiner gestimmt ist ein «Sommerabend», von ernster Poesie umwoben ein rein landschaftliches Bild, «Abend» betitelt, das die volle Ruhe im Walde rings um die spiegelklaren Gewässer eines bergumschlossenen Sees

Leopold von Kalckreuth, München. Skizze.

vorzüglich wiedergiebt. Wir wären damit bei den Landschaftern angekommen, an deren Spitze, in vielen Beziehungen wenigstens, *Fritz Thaulow* steht.

Eine Leinewand, grösstentheils mit Weiss übertünchen, das, glauben Viele, heisse «eine Schneelandschaft malen». Den Stoff aber so behandeln, dass er körperhaft wirkt, dass die hellleuchtend in der Strahlenbrechung von tausend Krystallen erglänzende winterliche Natur den Stempel des Glaubwürdigen und Poetischen zugleich erhält, das bringt Norwegens Schnee-Rafael, *Fritz Thaulow* fertig. Seine Arbeiten haben durchweg etwas Ueberzeugendes an sich — sie sind eben keine Ateliergeschöpfe, sondern draussen im Scheine des klaren Wintertages geboren. Schon die Jahres-Ausstellung 1890 gab Gelegenheit, verschiedene Arbeiten dieses trefflichen Künstlers zu studiren. Was er

diesmal bietet, steht auf der vollen Höhe wahrer, echter und schöner Malerei. Es liegt kein Tasten, kein Spielen mit gesuchten Effecten in seinen Arbeiten, vielmehr sind sie gesund durch und durch.

In zwei vorzüglichen Pastellen schildert er das langsame Dahinziehen tiefer Wasser, deren Oberfläche ein seltsames, hieroglyphisches Bild kreisender Wirbellinien bietet, die Farben und Formen des Firmamentes in unbestimmten, sich verschiebenden Reflexen widerstrahlend. Es ist eine glückliche Hand, die so den Griffel zu führen, die ganze ernste Poesie des schweigsamen Tages umzudichten im Stande ist. Nichts von Aufbau, von «Motiv-Verarbeitung» findet sich darin, vielmehr spricht die Natur, so wie sie ist, heraus. *Thaulow* gehört zu jenen Sonntagskindern, die ohne viel Federlesens im ersten besten Griffe, den sie thun, Schätze zu heben verstehen. Die verschneite Waldecke im Sonnenschein am Rande eines sanft gewellten Hügelrückens, welche für die Kgl. Pinakothek erworben wurde, ist solch' ein Edelstein. Solch ein unscheinbares Motiv wird erst in der Hand Desjenigen zum vollen Werth erhoben, der die richtige Seite daran zu treffen versteht. Das schwächste unter *Thaulow's* Bildern ist der «Schneesturm» — jener von *Gloersen* ist ganz gewiss besser.

Was ebenfalls alle Würdigung verdient, ist der «Schneeige Frühlingstag» von *Jörgen Sörensen*, eine Schilderung jener Zeit, da der Boden noch gefroren, die Auen noch mit Schnee bedeckt sind, an windstillen Plätzchen aber der Sonnenschein ein wohlthuend durchdringendes Gefühl von Wärme hervorruft, die Eiszapfen von den Dächern, die gefrorenen Krystallklumpen von den Aesten der Bäume losnagt, Weg und Strassen aber, selbst in Residenzstädten zu unpassirbaren Terrains macht und den Unbefangenen oft mit Bewunderung vor der — — — Strassenpolizei erfüllt. *Jörgen Sörensen* hat übrigens, — es sei damit jedem Irrthum vorgebeugt — sein Motiv nicht etwa in der Nähe von München geholt. Das Bild hat, wie Alles was in der Kunst gut ist, überzeugende Kraft in sich und das ist's, was den Beschauer erwärmt. Viel Gutes liegt auch in einer Arbeit verwandten Charakters von *Marie Tannas*. *Gerhard Munthe's* eistreibender Bach mit den umgebenden hohen Bäumen verdient ebenfalls alle Anerkennung als tüchtige coloristische Leistung; wenn dabei noch einer frischen Arbeit gedacht werden soll, so ist es jene von *Fr. Kolstö;* sie verdient in der That die Bezeichnung vortrefflich gemachter Beobachtung, die weisse krystallinische Decke funkelt förmlich, dabei ist sie weich und gibt jene zum Theil ungelenke Art der Form trefflich wieder, welche die landverhüllende Schneedecke gar oft zeigt. — Unter den übrigen Arbeiten landschaftlichen Charakters sei derjenigen von *Th. Holmboe*, *Niels Hansteen*, *Kitty Kielland* und als von einem der wenigen ausstellenden Schweden herrührend der «Herbstliche Kirchhof» von *Gottfr. Kallstenius* genannt, und damit die Reihe der skandinavischen Künstler beendet. Was sie in ihrer Geschlossenheit bieten, dürfte bei richtiger Würdigung vielleicht Manchem die Augen darüber öffnen, dass die zur Tagesparole gewordenen Worte von der «internationalen Kunst» reines Gefasel sind, dass im Gegentheil das kräftige Hervortreten des Individuellen allein jeglichem Werke etwas Rassiges verleiht, gerade so wie dem lebenden Menschen, unter denen nur jene mitzählen, die im Stande sind, einen eigenen Willen zu haben und ihm auch thatkräftigen Ausdruck zu geben.

Ist irgendwo der Anstoss zu einer gesunden Neugestaltung in Sachen der Malerei gegeben, so ist es bei den Skandinaven der Fall. Sie stehen uns in ihrem Wesen ungleich viel näher als irgend eine andere Nation; an ihnen ist zu lernen, wie man sich das Können Anderer mit gesundem Auge zu Nutze macht, es wohlverarbeitet in die eigene Sprache übersetzt und es so zu einem neuen, frischen, lebensfreudig anmuthenden Dinge gestalte. Ihr Schaffen ist kein Coquettiren mit fremden Dingen; sie reden so, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist und das sollten wir unter allen Umständen selbst der geschicktest vorgeführten Nachempfindung vorziehen.

Wenden wir uns einer anderen Nachbar-Nation zu, so bietet sich da ebenfalls ein in sich geschlossenes, freilich nicht so jungkräftiges, morgenfrisches Bild. Vielmehr spricht die alte Ueberlieferung ein hauptsächliches Wort mit, von der sich, unter den in München Ausstellenden, nur der Eine und Andere abgewendet hat, um auf selbstgefundenen Pfaden zu wandeln. Ich meine

Die Niederländer.

Seit einer Reihe von Jahren kenne ich sie, diese immer gleich guten, tüchtigen Maler, in deren Bildern nichts von moderner Nervosität zu finden ist. Bei öfterem Sehen erinnern sie an die «Memoiren des Herrn von Schnabelowopsky», den Heine erzählen

lässt: «Van Moeulen war ebenfalls ein schönes Menschenbild, ein Apollo, aber kein Apollo von Marmor, sondern viel eher von Käse. Er war der vollendetste Holländer, den ich je gesehen. Ein sonderbares Gemisch von Muth und Phlegma. Als er einst im Kaffeehause einen Irländer so sehr erzürnte, dass dieser eine Pistole auf ihn losdrückte, und, statt ihn zu treffen, ihm nur die irdene Pfeife vom Munde wegschoss, da blieb Van Moeulen's Gesicht so bewegungslos wie Käse und im gleichgültig ruhigsten Tone rief er: «Jan, e nüe Piep!»

Sie gemahnen mich alle — die Belgier und etliche Jungholländer rechne ich dabei nicht mit ein — in ihren Bildern an Eindrücke, die ich in meiner Jugend zuweilen bekam.

In der Stadt, da meine Eltern wohnten, ohne daselbst Bürger zu sein, war ein festsässiger Stand von «Burgern». Sie hatten ihre Gemeindeäcker, sie bekamen ihr jährliches Quantum Burger-Holz — und das war nicht wenig, die Söhne hatten zum Studiren auf Gymnasium und Universität alle möglichen Erleichterungen und Burger-Gelder aus Stiftungen; auf den Zunftstuben, die noch immer als Gesellschaftslokale benützt wurden, trotzdem die Zünfte im eigentlichen Sinne längst eingegangen waren, sassen nur Burger und Burgersöhne, in fröhlicher Nutzniessung des überkommenen Zunftvermögens Wein aus alten Gold- und Silberbechern trinkend und mit Bewusstsein sich dehnend und streckend, wenn etwa ein fremder Gast die Ehre genoss, an besonderen Festtagen mitschmausen zu dürfen. Wandte sich dann der eine oder andere Burger, seinem durch Essen und Trinken angeregten Gesellschafts- und Wohlthätigkeitssinne folgend mit einigen freundlich-grob-selbstbewussten Worten an den «Hintersäss» (so nannte man die Niedergelassenen, waren sie gleich Bürger desselben Landes), so hatte der in dankbarer Würdigung der ihm widerfahrenen Ehre sich zu freuen, und zwar unter allen Umständen; denn wer auf altangesessener Scholle vom Gute der Väter lebt, hat das Recht, zuweilen mit wohlwollend gnädigem Antlitz sein behäbiges Wesen hin und wieder auch auf Dinge zu lenken, die von ausserhalb der eigenen Stadtmauer kommen. Wurde ein «Fremder» angesprochen, so hatte er das also für eine Ehre zu halten. Es war bei den Burgern mit wenigen Abänderungen so geblieben, wie es zu Grossvaters Zeiten, vor 200, 300 Jahren gewesen war, im Guten wie im Gegentheiligen. Nicht nur das gewaltige chinesische Reich hatte seine Mauer zum Abschlusse gegen aussen, sozusagen jede Stadt war ein Stückchen China — das weiss ein Jeder, der sich z. B. von der alten freien Reichsstadt Frankfurt erzählen lässt. Gut, reell, von einer gewissen patriarchalischen Biederkeit und Grobheit war da das Leben; viel Neues entstand nicht unter der Sonne, die auch auf solche Flecken der Erde scheint und das Leben des Burgers war nicht dazu angethan, nervöse Arbeits-Ueberreiztheit hervorzurufen, wogegen ein «Schläglein», ein Schlag, ich

Leopold von Kalckreuth, München. Landschafts-Studie.

meine jene, die dem Leben ganz oder stellenweise ein Ende machen, nichts seltenes, deren Ursache aber nicht in den trefflichen städtischen Wasserleitungen, eher in den städtischen Weinkellern zu suchen waren.

Ja, sie fiel mir oft ein, jene Zeit des behäbigen Burgerthums, in die ich als Kind noch hineingerochen hatte, wenn ich mir heute die holländischen Maler unserer Tage anschaue. Jedes einzelne Bild verräth angestammtes Können, die vielen Bilder aber sehen aus, wie eine Familie unter deren Gliedern eine nicht zu verkennende Aehnlichkeit herrscht. Sie sind alle wohlgebildet, sie haben unsere Sympathie vom ersten Augenblicke an, denn sie gewähren ein recht eigentliches Ausruhen des Auges. Keine Kunststücke, keine Pröbelei, kein Haschen nach Effecten noch ein Experimentiren, bei dem möglicherweise etwas herauskommen kann (ein Grundsatz, den heute ziemlich viele der Malenden — nicht der Künstler haben), nein, Alles ist positiv, es ist so wie es gewollt war, kein neckischer Zufall hat Dinge auf die Leinwand gezaubert, die nie zum zweiten Male gelingen, will man sie mit Absicht machen. Und dabei sind es Bilder, die wohlthuend berühren und immer daran erinnern, dass schon vor zweihundert und mehr Jahren dort in der Tiefebene an der Zuydersee die Kunst blühte, an deren vorzüglichen Werken wir uns heute noch freuen. Dass daraus ein Nichtholländer den Schluss gezogen hat, hauptsächlich die Niederdeutschen seien unter allen deutschen Stämmen das zu vielen schönen Dingen berufenste Volk, dafür können die Holländer selbst nichts. Sie waren sicherlich erstaunt, ihren Rembrandt plötzlich zu einer pädagogischen Grösse emporgeschnellt zu sehen, eine Eigenschaft, von der sie als Landsleute gewiss nicht eher etwas wussten, als bis ein Fremder kam und es ihnen erklärte. Darauf kam, wie bekannt, ein Anderer, der offenbar auch, aber nicht als Anonymus, berühmt werden wollte und sagte dem erstaunten Holland, was Rembrandt eigentlich alles nicht gewesen sei und was er alles nicht gemalt habe. Und solchem Zeug streut man bei uns Lorbeeren, bis dann ein Berufener von aussen kommt, und uns sagt, wir begingen einen Blödsinn nach dem andern! Närrische Welt! Wir Deutschen haben es doch immer mit anderer Leute Dinge zu thun und fänden eigentlich genug Arbeitsstoff im eigenen Lande! Und wenn dann Noth an Mann geht, macht man Lotterien zum Wohle der fernen Aequatorial-Colonien und erübrigt dabei so viel, um auf einem afrikanischen See mit Ach und Krach ein deutsches Schiff fahren lassen zu können! Heiliger Juvenal, warum schriebst Du Deine Satiren um so viel zu früh!

Uebrigens sei, da wir von Lotterien reden, gleich gesagt, dass die holländische Kunst nichts mit solchem Hazardspiel zu thun hat, bei dem blos zuweilen Treffer, öfter noch Nieten herauskommen, was bei anderen in der Ausstellung vertretenen Nationen deutlich zu bemerken ist. Diese trefflichen holländischen Leistungen sind uns nach und nach liebe alte Freunde geworden, deren Physiognomie sich tief, tief in unser Gedächtniss eingegraben hat. Wir kennen sie auf grosse Entfernung hin schon. Was braucht's da Catalog und Unterschrift, schon beim Eintreten grüssen wir sie alle von weitem, Dich *Mesdag*, *Weissenbruch*, *Maris*, *Neuhuys*, *Apol*, *du Chattel*, *Leemputten*, *Sande-Bakhuyzen* und Dich, Du allertrefflichster der niederländischen Landschafter: *de Bock!* Welche Ruhe liegt in dem Gelände, das er mit dem einen Bilde gibt, wo über seichten Tümpeln und abgerutschtem Erdreich buschige Baumkronen sich erheben, an denen vorbei man hinausschaut ins flache Land, über das abendliche Wolken dahin ziehen! Und wie ehrlich, breit gemalt ist nicht der Weg zwischen den niedrigen Hügeln mit der geborstenen Rasendecke und dem darunter herabrutschenden Sande! Immer reizvoll und neu wirken die Arbeiten *Gabriel's*, durch eine grosse Reihe von ganz- und halbfertigen Bildern lernen wir diesmal auch den verstorbenen *Mauve* kennen, aus einer Reihe frischer Naturstudien lässt sich bei *de Haas* ersehen, um wieviel werthvoller oft der directe Eindruck zu halten ist gegenüber dem durchgearbeiteten Atelier-Bilde.

Abweichend von vielen seiner Landsleute zeigt sich *W. de Zwart* durch den etwas schwärzlichen Ton, der durch manche seiner übrigens sehr frisch und sympathisch berührenden Bilder zieht, indessen treten doch alle zurück gegen einen, gegen *Courtens*. Er ist mit einem grossen und vortrefflichen Paradebild angerückt, betitelt «La pluie d'or» — ein Thema, das schon zur Genüge abgehandelt worden ist, mit und ohne sentimentale Figuren. Das Ganze ist ein herbstlicher Laubgang, über den sich die Wipfel Jahrhunderte alter Bäume wölben. Das Laubwerk hat sich verfärbt, es glänzt im Schimmer des warmen Octobertages wie

Otto Strützel pins.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein heiterer Märztag.

Gold; die langsam, schwankend vom Windhauche niedergetragenen Blätter leuchten, trifft sie da, dort ein Sonnenstrahl, auf, wie blinkendes Metall. *Courtens* grosses Bild hat keine Spur von weichlicher Romantik an sich, es ist kein Scheiden mit Seufzern, keine declamirende Todesahnung, kein weinerlicher Zug darin, sondern ein Stück Naturpracht, die sich im Herbst anders zeigt als im Winter oder im Frühjahr, es ist die frohe Interpretirung des Wandels:

In dieser Wipfel leisem Rauschen
Ist mir, als hört' ich Kunde weh'n,
Dass alles Kommen und Vergeh'n
Nur heimlich still vergnügtes Tauschen.

Vielleicht würde ein Anderer, dem solch ein Wurf geglückt, vielleicht gerade mancher Niederländer, nun seiner Lebtag nichts Anderes mehr malen als herbstliche Parkwege — ist es doch vor Allem ein «verdienstlich» Ding, sich Mittel und Wege künstlerischer Absatzfähigkeit durch ein bestimmtes Repertoire stets offen zu halten und, wenn es gerade die Umstände erlauben, ausnahmsweise einmal etwas Anderes zu machen als was man gut auswendig gelernt hat und womit man überall gefällt, wenn man zum ersten Male auftritt, vielleicht auch noch beim Wiederkommen, in dritter Auflage aber bereits nicht mehr. Beim Maler des «Hyazinthenfeldes» (Jahres-Ausstellung 1889) ist das nicht zu befürchten — er hat der Probleme noch zu viele zu lösen, ehe er sich in den malerischen Ruhestand begibt und sich innerhalb der Gränzen eines bestimmten Registers hält, das bei vielen niederländischen Künstlern die Richtschnur für's ganze Leben bildet. *Courtens* gehört der «Gilde» offenbar nicht an, die in pietätvoller Art der Väter Werke und Gewerke zum Zielpunkte eigenen Schaffens jahraus jahrein auf's neue macht und damit die Säle hierfür passend geleiteter Ausstellungen füllt, ehrlichen Handel treibend und von der gebotenen Gastfreundschaft reichlich Gebrauch machend; grösser noch ist die Menschengilde, die gerne statt des dargebotenen kleinen Fingers die ganze Hand nimmt, das eigene Haus aber sorgfältig zusperrt, wenn fremder Besuch naht. *Courtens*, um nicht zu weit vom Thema abzuschweifen, hat mit der «Pluie d'or» einen trefflichen Wurf gethan, und dennoch möchte ich einem andern unter seinen zehn ausgestellten Bildern den Vorzug geben. Es ist weniger auffallend, es vereinigt in sich nicht so viele in die Augen stechende Eigenschaften wie das grosse Repräsentations-Stück, vielmehr ist es bescheiden, ein wenig braun, ein wenig grau, aber malerisch fein und gleichzeitig dichterisch empfunden, auch ein Herbstbild, ein Waldinterieur mit langragenden Zweigen, die hinüber und herüber sich ob einem stillen Wasser wölben, ein schlicht Stück Natur, in schlichter Weise wiedergegeben. Es würde mich zu weit führen, sollte ich all seinen Arbeiten ein Wort widmen; verdienen würden sie es, denn es ist nicht Eines dabei, das nicht seine treffliche Eigenthümlichkeit hätte. Wem fiele es ein, im dunkeln Rahmen des nächtigen Meeres eine Welle zu malen! *Courtens* that es. In dieser einzelnen Erscheinung liegt eine ganze Welt von Wellen begraben, ein Meer von daherströmendem, schäumend berstendem, sich brechendem und wieder zu Wellen werdendem Elemente. Dieses eine Ding ist bei Gott mehr werth als manche grosse Marine — es liegt ein Zauber ganz eigener Art darin. Mit ein paar vorzüglichen See-Stücken erfreut uns *Le Mayeur; Clays* ist ebenfalls durch eine ganze Reihe von Leistungen vertreten, die alle eine nicht zu verkennende Familienähnlichkeit haben; am Ende hat sich der Künstler gar geirrt und aus Versehen die gleichen Bilder wieder geschickt, die schon im Vorjahre da waren? *Clays* hatte übrigens einmal eine Zeit, wo seine Bilder nicht nur geschätzt, sondern auch gut waren, zwei Umstände, die durchaus nicht immer parallel zu einander laufen. Für die königl. Pinakothek zu München ist ein Exemplar der neueren Periode erstanden worden und Münchener Maler haben mithin künftig Gelegenheit, das ganze Jahr hindurch zu sehen, wie ein Marine-Recept aussieht. Ein ganz reizendes kleines Ding — es tritt hinter die verkäufliche Durchschnittsgrösse, welche die meisten niederländischen Bilder haben, in den Dimensionen zurück — rührt von *C. van der Hart* her und stellt weiter nichts als ein Stück Weg zwischen hohen Plankenwänden mit Durchblick auf buschig grünen Hintergrund dar. Ausgezeichnet ist *Tholen's* Dünenlandschaft, sowie das Schlachthausinterieur, *Apol* giebt mit bekannter Bravour einige Abendstimmungen im Walde, *Verstraete* erfreut gleichfalls mit sehr tüchtigen Arbeiten u. s. w.

Wie mit den landschaftlichen Darstellungen so verhält es sich mit der Thiermalerei, die verhältnissmässig wenig Neues bringt: Die in's Wasser steigenden Kühe von *Wilhelm Maris* kennen wir zur Genüge, *ter Meulen's* Schafe gehen diesmal nicht unter, sondern neben

Weidenbäumen her, welche Neuerung wir mit Hochachtung begrüssen, *de Haas* gibt ausser einigen seiner bekannten Thierposituren diesmal ein paar Esel, *Charles Massaux*, der uns im Vorjahre durch die Kühnheit seiner Farbenbehandlung, das Thauig-frische seiner landschaftlichen Umgebung zu den breit gehaltenen Hauptpersonen seiner Bilder, Kühen und Ochsen, erfreute, ist neuerdings offenbar mehr in's Düstere der Farbengebung gerathen, gut sind die Bilder aber immerhin. Ein feintoniges Stück ist *Jan Stobbaerts'* dunstig-warmes Kuhstall-Interieur, das im Katalog als «die Mühlen von Saint-Pierre» aufgeführt ist.*) *Henriette Ronner's* Katzen sind zierliche Geschöpfchen und mit jenem Humor behandelt, der in den tollen Purzelbäumen junger Thiere überhaupt liegt. Das frischeste ohne Zweifel unter den niederländischen Thierbildern sind zwei Arbeiten von *George Breitner*, holländisches Militair, Cavallerie und Artillerie darstellend, keck und breit behandelt, gut gezeichnet.

Unter den Arbeiten rein figuralen Genres ist sehr viel Gutes, nichts ganz Hervorragendes, trotzdem eine ganze Reihe von *Israels'*schen Werken der Ausstellung einen besonderen Nachdruck verleihen sollten. Sie sind z. Th. aus sehr früher Zeit und für den «berühmten» *Israels* nicht immer kennzeichnend. Das mag daher kommen, dass sie, wie überhaupt die meisten holländischen Bilder, nicht vom Künstler, sondern von kunsthändlerischen Speculanten ausgestellt wurden, deren Interessen-Vertretung in München eifrigst betrieben wird. Natürlich muss man auch vor allen *Israels*, soll man von den Eingeweihten nicht als gänzlich talentlos angesehen werden, seine Reverenz machen und mit einstimmen in den Chorus der A-tout-prix-Anbeter: Wie schön, wie interessant, wie tief empfunden! — Ich muss anderseits gestehen, dass, hätte nicht ein weiser Hängecommissär die einzelnen Bilder von *Israels* unter andere vertheilt, sondern alle auf ein Häuflein zusammen gepfercht, man sich des Eindruckes einer gewissen Farbenmonotonie kaum würde entschlagen können, denn *Israels'* Sachen sehen mehr oder weniger fast alle aus wie die durch eine Rauchbrille angeschaute Natur, abgesehen selbstverständlich von der Form, die stellenweise vorzüglich durchgebildet ist, an anderen Orten aber in angenehmer Unbestimmtheit sich auflöst, so dass man sich unwillkürlich fragt: «Warum thut gerade der das?»

Israels ist der Armuths-Maler par excellence. Sind auch die angeschlagenen Töne etwas düster, so kann man anderseits nicht sagen, dass sie gleichzeitig ein «Vae possidentibus» in sich trügen. Sie haben nichts Unzufriedenes, nichts an sich, was an die Hartherzigkeit der Menschen und der ihnen durch eine weise Vorsehung zugetheilten Schicksale in auflehnender Art erinnert, vielmehr malt er die Armuth als solche, weil sie ihn in der Erscheinung als malerisches Sujet reizt; dabei hat er, abgesehen von allem Andern, das Verdienst, seinen Bildern den Stempel der Ungeschminktheit zu geben, niemals aber zu stark aufzutragen, um dadurch charakteristisch zu erscheinen, wie das zum Theil bei unseren Localberühmtheiten der Fall zu sein pflegt. *Israels'* arme Leute sind keine übelriechenden, von der Natur mit Verzeichnungen aller Art bedachten Erscheinungen, denen der widerwärtige Eindruck des Schmutzigseins anhaftet, und nichtsdestoweniger sind sie doch real, es sind lebende, wahre Gestalten. Unter ihnen hat der Autor offenbar bis zur Stunde noch keine für würdig befunden, sie zur Interpretirung des modern-malerischen Christenthums zu benützen, das in vielfach veränderter (ob verbesserter, mag jeder einzelne Fall entscheiden) Auflage des Urtextes heute eine Menge von nicht-theologischen Köpfen beschäftigt und damit den beglaubigten Dragomanen des himmlischen Reiches gewiss manches Aergerniss bereiten,

*) Wie komisch oft unsere Münchener Muster-Cataloge wirken, möge hier durch ein paar Beispiele gezeigt werden. Da trug z. B. die Darstellung eines durch Blutrache gefallenen und seines Hauptes beraubten Montenegriners in einem früheren Cataloge die Bezeichnung: «Pfirsich-Stilllehen»; eine Judith, in der Linken das Haupt Holofernes schwingend, während die Rechte das mächtige Schwert hält, war in neckischer Weise von den Catalog-Verfassern mit dem Titel: «Gelegenheit macht Diebe» bedacht worden. Es ist — das mag wiederholt hier gesagt sein — eine unumstössliche Thatsache, dass die Münchener Ausstellungs-Cataloge von jeher auf einem ziemlich primitiven Standpunkte sich befanden, trotzdem, vielleicht auch «weil» eine Catalog-Commission, bei der offenbar kein Mensch eine Ahnung von der Herstellung eines Cataloges hat, sich mit der Sache beschäftigte und das wichtige Amt von Richtern über zulässige oder unzulässige Zeichnungen innehatte. Wir haben das Unzuverlässigsein der Cataloge in erster Linie ebenfalls unserer Fremden-Liebe zu verdanken, der zufolge allen Ausländern das Einsenden von Bildern noch immer gestattet ist, wenn für Münchener Künstler selbstverständlicher Weise längst alle Thore sich verschlossen haben und jeder Statutenumgehung ein dröhnendes «Noli me tangere» entgegen geschmettert wird. Wer einen zuverlässigen Catalog haben will, kaufe ihn 14 Tage vor Schluss der Ausstellung — was vorher erscheint, war von jeher unzuverlässig. Natürlich sagen Jene, die es blos mit der «hohen» Kunst zu thun haben, es sei Nergelei, sich über einen schlechten Catalog zu beklagen; ihrer Meinung nach hat das ausstellungsbesuchende Publikum blos die Pflicht und Schuldigkeit, Bilder zu kaufen und im Uebrigen zu schweigen.

besonders, wenn diese sich selbst von der Rednertribüne herab künstlerischer Neigungen rühmen. *Israels* legt, wie gesagt, seinen Schöpfungen nichts Anderes zu Grunde als das, was sie darstellen sollen. Unter der ziemlich grossen Reihe von Bildern, die seinen Namen tragen, sind Arbeiten von ganz verschiedenem Werthe, sowohl was ihre Erscheinung, als auch ihren künstlerischen Gehalt betrifft. Interessant ist es immer, verschiedene Phasen eines Künstlers verfolgen zu können und von diesem Standpunkte aus muss man wohl auch einige sehr früh datirte Sachen von ihm aufnehmen. Sie sind farbiger als seine jetzigen Schöpfungen, aber die Farbe hat etwas Unfreies, sie hat mit der specifisch niederländischen Atmosphäre ebensowenig etwas zu thun, als diese sich in *Israels'* heutiger Malerei irgendwie ausprägt; dennoch wohnt diesen Letzteren oft eine Stimmung eigener Art inne. Der Maler führt uns z. B. in eine einfache Stube, in deren einer Ecke der Bettverschlag steht. Dort liegt eine ältliche Frau; ihre Blicke sind auf ein kleines Mädel gerichtet, das in der Nähe sitzend sich zu schaffen macht, vielleicht noch gar keine Ahnung hat, dass es einen Tod, ein Sterben, ein Verlassenwerden gebe. Was sonst bei *Israels* auffällt, ist das völlige Fernbleiben gewisser Aeusserlichkeiten, die manchem tüchtigen Künstler schliesslich derart fest anhängen, dass er sie ganz einfach nimmer los wird — ich brauche nur z. B. an die von *Breton* und anderen Zeitgenossen innegehaltene Horizonthöhe zu erinnern. Das ist bei *Israels* ganz und gar nicht der Fall, denn sein grosses Bild «Netzflickerinnen» stellt sich in dieser Hinsicht ganz anders als die mit Tragkörben versehenen Weiber, welche über die Düne niedersteigen, das bei Nacht über einen Feldweg heimkehrende Weib oder die Mutter mit dem Kinde, die vom Rande der Düne auslugt nach dem Boote, das den Vater bringen soll. *Israels* steht seinen Stoffen in Bezug auf die formelle Gestaltung völlig frei, systemlos gegenüber und das stellt ihn ungemein viel höher als manch' Anderen, der sein Steckenpferd bis an's selige Lebensende reitet oder geritten hat.

Als Schüler von *Israels* mögen hier die beiden Maler † *Artz* und *Neuhuys* aufgeführt sein, die auch diesmal durch respectable Leistungen vertreten sind, darunter der erstere bescheidenerweise mit blos 15 Stück — hoffentlich bekommen wir nächstes Jahr den ganzen Nachlass zur Ausstellung! Nach Goethe's Ausspruch sind nur Lumpe bescheiden — wir haben es also den zahlreich vertretenen Ausländern gegenüber nur mit Gentlemen zu thun! Wohl uns!

Entschieden pessimistischer drückt sich in Bezug auf das soziale Elend *Alexander Struys* in seinem Bilde «Geen Brod» (Kein Brod) aus. Dumpfes, düsteres Gefühl beherrscht die ganze Situation: Der Vater, ein Arbeiter, steht stumpf brütend an den Tisch gelehnt, die Mutter vergräbt ihr Antlitz in den Händen, nur das Kind sagt vielleicht in harmlosem Tone, der noch an gar keine Klage erinnert: «Ich habe Hunger»! Es ist, als wäre das Ganze eine geistreiche, tief empfundene Illustration zu Zola's «Le chomage» (Contes à Ninon) « . . acht Tage ohne Arbeit reichen aus, um mit dem kleinen Besitz aufzuräumen, — das Letzte ist schon fort, sogar das Futter der Matraze, jetzt ist nur noch der Leinen-Ueberzug da. Nachmittag war sie bei ihrer Schwester, um ein Stück Geld zu borgen; dort ist das Elend noch viel grösser und beim Fortgehen hat sie versprochen, ein Stück Brod wenigstens zu bringen, wenn der Mann nicht mit leeren Händen zurückkehre. —

Er kommt aber nicht, es regnet, es ist kalt, durch den dünnen Indienne-Stoff des Kleides schlagt der Wasserstaub der auf das Pflaster vor der Hausthüre fallenden, berstenden Wassertropfen durch. Immer wieder streckt sie den Kopf vor, um in die Strasse hinauszusehen, um ihn zu erblicken, den sie erwartet — — Endlich kommt er, er schleicht an den Häusern hin wie ein Uebelthäter, sie geht ihm entgegen, sie fragt ängstlich — — Nun? Und er antwortet nicht. Sie steigen die Treppe hinan, die Kleine schläft nicht; sie sitzt auf dem Rande eines alten Koffers, die kleinen, blau angelaufenen Füsschen herabhängend; die wenigen Lumpen, die als Kleider dienen, presst das Kind gegen den Körper. — —

Hat denn wohl alle Welt Hunger?

Immer schon hat sie darüber nachgedacht, sie hat sich Mühe gegeben, sich daran zu gewöhnen, es geht nicht. Vielleicht ist sie dafür noch zu klein, man muss wohl grösser sein, um darin wissend zu werden. Die Mutter weiss es bestimmt, nur wird es wohl den Kindern verschwiegen. Und wenn sie früge, wer denn die Kinder in die Welt setze, damit sie Hunger leiden?

Und wie hässlich, wie ungemüthlich ringsum? Am Fenster flattert ein Fetzen des Matratzentuches, womit die Mutter das Loch verstopfte, weil der Wind gar so arg hereinblies, die paar Möbel sind völlig lendenlahm

und verlottert, das ganze Gemach trägt den Stempel bitterer Hoffnungslosigkeit! Zwinkernd mit den halb geschlossenen Augen sieht die Kleine statt des verlöschenden Kerzenstumpens, der hin und wieder aufflackert, ein Gemach um sich, von dessen goldenen Wänden die Strahlen tausendfältiger Lichter zurückgeworfen werden. Ja, ja; in ein solches Gemach möchte sie — da kommt wieder ein Windstoss durch das nothdürftig verstopfte Fenster und die Kleine bekommt einen Hustenanfall, dass ihr die Thränen aus den Augen rinnen. Früher, da hatte sie Angst, wenn man sie allein liess — jetzt ist sie gleichgültig dagegen; glaubt sie doch, die Mutter sei gegangen etwas zum Essen zu holen, da man seit gestern nichts mehr zu sich nahm. Natürlich, wo sollte sie sonst hin sein! Kommt die Mutter zurück mit Brod, dann wird das in ganz, ganz kleine Stückchen zerschnitten, wovon man dann eines nach dem andern essen wird — ach, man kann auch mit Brod spielen — das wird schön sein!

Und jetzt ist die Mutter gekommen, der Vater schliesst die Thüre, die Kleine schaut nach der Beiden Hände neugierig, und da sie nichts sagen, so sagt sie endlich etwas — — «Ich bin hungrig, hungrig!»

Der Vater steht in einem dunkeln Winkel, den Kopf zwischen die Fäuste gepresst, Gott weiss, was ihm im Hirne herumgeht! Die Mutter hat geweint und dann die Kleine so gut zugedeckt als es ging. Sie deckt es zu mit Allem, was zu Gebote steht und sagt ihr dann: «So sei doch ruhig mein Kind und schlafe.» — Ja schlafen, wenn die Kälte den Körper schüttelt, dass die Zähne klappern und dabei dennoch in der Brust dieses heisse, brennend heisse Gefühl! Sie umschlingt zärtlich Mütterchens Hals und flüstert ihr zu: «Warum haben wir Hunger?» — —

Das ist ein Stück Zeit- und Menschengeschichte, mit der sich die Kunst keiner andern Periode befasst hat. Malten andere Zeiten den Glauben und seine Märtyrer, so sind an ihre Stelle für unsere Tage jene getreten, die da fragen: «Warum haben wir Hunger?» In solchem Bilde liegt ein demonstrativer Zug, der die Zeit charakterisirt, der Zug nach jener Gerechtigkeit, die Allen zu essen giebt und den Brotwucher als den Feind von Tausenden und aber Tausenden mit allen Mitteln bekämpft, bekämpfen muss, soll nicht das hohläugigste aller Gespenster die Menschheit zur Verzweiflungsthat führen! Was haben sie dabei schliesslich zu riskiren!

Ueber das *Struys*'sche Bild wird natürlich von vielen Seiten der Stab gebrochen werden, weil es als eine tendenziöse Arbeit aufgefasst werden kann, während es doch im Grunde genommen nichts Anderes als die Darstellung einer Thatsache ist, die man tagtäglich sehen kann, will man nur die Augen aufmachen.

Henry Luyten ist durch eine sehr umfangreiche, mit vielen Figuren gefüllte Leinewand vertreten, die eine Arbeiter-Versammlung zeigt. Drohende Geberden, geballte Fäuste, geschwungene Prügel und ein am Boden liegender, am Kopfe Verwundeter zeigen, dass es da ziemlich lebhaft zugeht. Manch gute Seite haben seine zwei landschaftlichen Leistungen: «Abend-Dämmerung» und «Regenwetter».

Unter den übrigen niederländischen Figurenmalern sind noch eine ganze Reihe von Bedeutenderen und Braven, auch solchen «bonae voluntatis» zu nennen — doch verweise ich in dieser Hinsicht auf den Catalog, so sich in diesem Jemand zurechtzufinden vermag, und beschränke mich im Uebrigen nur auf ein paar in's Gewicht fallende Nummern. *Blommers'* Strandscenen sind so bekannt, dass sich nichts Neues über sie sagen lässt, *Henkes'* Alte, die am Fenster sitzend liest, vertritt ihren Autor ganz gut, *de Watte* steht offenbar mit seiner durchaus gesunden Anschauungsweise ausserhalb der zünftigen Niederländer, *P. Oyens* ist in der Farbe kraftvoll und angenehm wirkend geblieben wie in seinen früheren Nummern, *Bisschop* hat die alten Vorzüge und die alte Langeweile in seinem Bilde «Die grosse Frage», ein Thema, das ihm offenbar sehr geläufig ist und vielleicht ohne Schaden gelegentlich einmal durch eine andere Nummer seines Repertoirs abgelöst werden könnte, *ten Kate* kennen wir ebenfalls als eine tüchtige Kraft, auf *Léon Brunin's* reichem Stillleben sprechen die menschlichen Erscheinungen noch beinahe ein Wort mit, sind aber sehr geschickt behandelt, *Evert Jan Boks* lehrt mit seiner beim Schmause durch die Herrschaft überraschten Dienerschaft, dass es auch anderswo noch Leute gibt, die am Anekdotenhaften in der Malerei Gefallen finden. Wir wünschen ihm Glück, dass er kein Münchener Maler ist, kraft seines ausländischen Heimathsscheines einen vorzüglichen Platz hat wie *W. Hamel* (von dessen vierzehn juryfrei ausgestellten Bildern leicht zwei Drittel hätten anderswo zur Verwendung kommen können), und wünschen ihm ferner, dass wenn er langweiliges, abgedroschenes Zeug

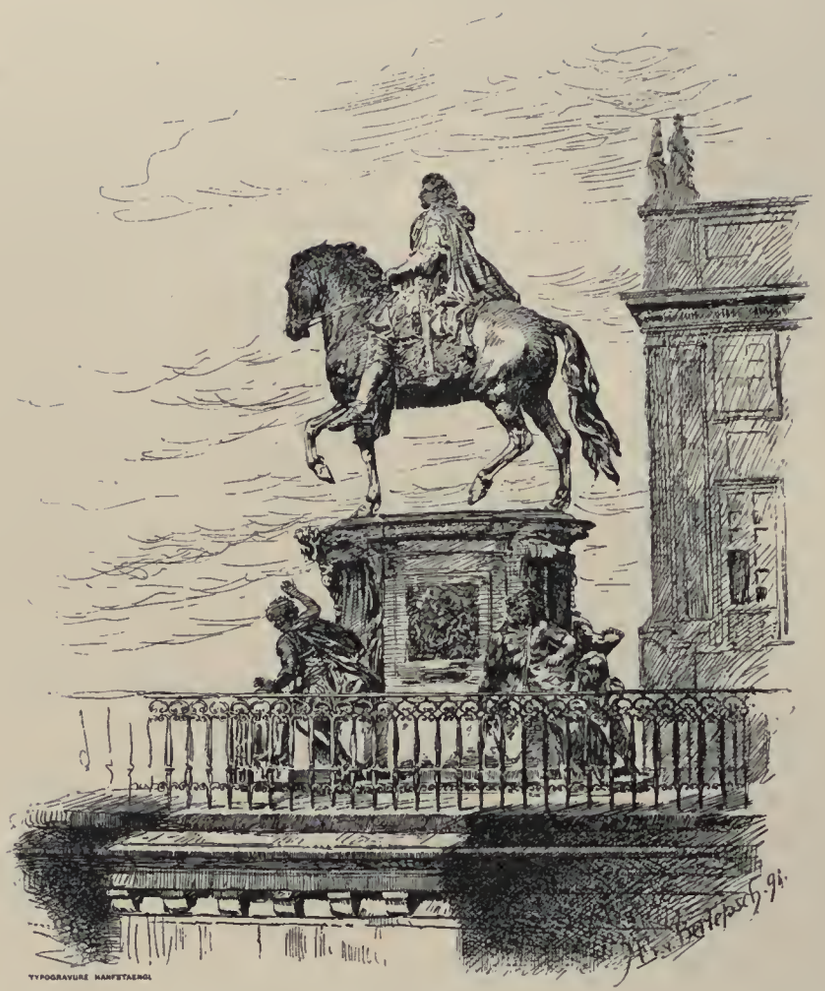
Adolf Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prozession in Gastein

malt, er sich doch ein Beispiel an den Spaniern nehmen möchte, die ihre zum Theil recht unerquicklichen Bilder wenigstens mit einer gewissen Routinirtheit zu drapiren verstehen. *Madiol* (Vater) ist ein tüchtiger Zünftiger älterer Ordnung, *Albrecht de Vriendt's* «Unterhaltung der Prinzessin» ist ein Costümstück ohne Reiz, wie man sie vor Zeiten in München auch einmal hoch hielt, wogegen die Arbeiten seines Namensvetters *Julian de Vriendt* zum Mindesten zeigen, dass ihr Autor die mittelalterlichen Meister des Niederrheins kennt und auch ein modernes Portrait zu malen versteht. *van Hove's* «heilige Familie» ist offenbar als Exempel aufgeführt, was man als Ausländer für geschmackloses Zeug in München ausstellen dürfe*). Schliessen wir mit ein paar Arbeiten, die wirklich erfreuend sind, so müssen in erster Linie eine Reihe Bilder von *Franz von Leemputten* erwähnt werden, die mit zum Besten der niederländischen Abtheilung zählen. Seine «Spitzenklöpplerinnen» ebenso wie die «Heimkehr vom Markte» sind durchaus hervorhebenswerthe Leistungen, hinter denen eine ganz gewaltige Portion feinen künstlerischen Naturstudiums steckt. Eine sehr tüchtige Arbeit ist weiterhin ein sitzender weiblicher Act von *Gustave Vanaise* in Brüssel, der freilich in der ganzen Anschauung etwas Französisches, nichts niederländisch Zünftiges hat und durch die Feinheit der Zeichnung ebenso wie der Farbe als eine kleine Perle der Ausstellung bezeichnet werden kann. Soll dieser Abschnitt der Besprechung der 1891er Ausstellung mit einer ganz grossen Nummer seinen Abschluss finden, so kann das nur durch die Nennung des Namens *Emile Wauters* geschehen. Zwar lebt der Künstler in Paris, doch zählt er mit zu den Niederländern. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, sollten die Vorzüge seiner Portraits hier des Näheren erörtert werden. Sie sind treffend aufgefasst und gut gemalt, mag auch vielleicht der eine und andere Nergler etwas in Bezug auf Kleinigkeiten zu erinnern haben. Die ganze Art der Portraits athmet künstlerische Freiheit, man erkennt, dass der Künstler seiner Sache wegen malte, nicht bloss der Bestellung zu Liebe, dabei sind die Dargestellten Menschen, keine Decorationsstücke. Uebrigens muss zugestanden werden, dass die Portraits, die diesen Standpunkt vertreten, mehr und mehr von unseren Ausstellungen verschwinden und eigentlich künstlerischen Leistungen Platz machen.

Das nächste Mal ein Wort über England, Schottland und die deutsche Abtheilung, ein andermal dann die Romanen: Italiener, Franzosen und Spanier.

*) Uebrigens hat es mich komisch überrascht, gelegentlich beim Durchblättern des Cataloges drei Seiten, 96, 97 und 98, zu finden, die blos fremde, fast ausschliesslich niederländische Namen enthielten. Dabei ist der Catalog nicht etwa nach Nationalitäten geordnet.



Standbild des Grossen Kurfürsten.

MODERNE BERLINER PLASTIK

VON

R. GENÉE.

Eine Stadt von ausgeprägt historischer Physiognomie ist Berlin niemals gewesen. Die Anfänge der Stadt sind allerdings in ziemlich ferner Vergangenheit zu suchen; aber damals war Berlin arm, unbedeutend und nüchtern. Die Entwickelung zu einer «grossen Stadt» begann erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter der Regierung des «grossen Kurfürsten», aber von da ab war das Wachsthum Berlins mit einigen Unterbrechungen ein dermaassen progressives, dass das kleine «alte Berlin» von der Neuzeit in immer gesteigertem Tempo überwachsen wurde. Auch noch vor vierzig Jahren, als an die Hauptstadt des deutschen Reiches noch nicht zu denken war, und als Bismarck erst als Bundestagsgesandter nach Frankfurt kam, musste man den Kern des wirklichen «alten» Berlins noch aufsuchen. Es war derjenige Theil der Stadt, der jetzt als Berlin C bezeichnet wird, und dessen Kernpunkt — in der Richtung von West nach Nord-Ost — die alte «Königstadt» vom Schlossplatz bis zum Alexanderplatz war.

Trotzdem muss es zugestanden werden, dass kaum eine der neueren Städte in ihren monumentalen Schöpfungen, und zwar ebensowohl in der Sculptur wie in der Architectur, die historische Entwickelung des Staates bis zur Erstehung des deutschen Reiches in so geschlossener Vollständigkeit zeigt, wie gerade Berlin. In der Architectur reihen sich chronologisch aneinander die Namen: *Schlüter*, *Eosander von Goethe*, *Knobelsdorf*, *Langhanns* und *Schinkel*. Reicher noch ist die monumentale plastische Kunst Berlins vertreten. In ihr ragen auch noch heute die drei grössten Künstler über alles Mittelgut mit ihren Schöpfungen gleich Wahrzeichen empor. Es sind dies *Schlüter*, *Schadow* und *Rauch*, und diese sind es auch, welche vorzugsweise dazu berufen waren, die Entwickelung der preussischen Geschichte durch ihre Kunstwerke monumental zu verherrlichen.

Ueber *Andreas Schlüter's* unvergleichliche Reiterstatue des Grossen Kurfürsten braucht nichts mehr gesagt zu werden, denn über diese Schöpfung sind Künstler und Laien einig in der Bewunderung. Es ist sehr bemerkenswerth, dass mit der statuarischen Verherrlichung des Grossen Kurfürsten, als des eigentlichen Begründers der brandenburgisch-preussischen Macht, für Berlin auch dasjenige plastische Kunstwerk entstand, in welchem wir den Ausgangspunkt für die nachfolgenden Phasen der Berliner monumentalen Sculptur zu erblicken haben. Wir werden deshalb auch in der Betrachtung der neueren Erscheinungen auf diesen bedeutungsvollen Ausgangspunkt zurückzugehen haben, um die weitere Entwickelung bis zur Neuzeit flüchtig zu skizziren. So viel Grosses und Schönes seit den nahezu zweihundert Jahren in Berlin von mehr oder minder bedeutenden Künstlern geschaffen wurde, so überragt dennoch das *Schlüter*'sche Werk durch seine imponirende Kraft und einheitliche Gedrungenheit die ganze spätere Zeit und scheint uns sagen zu wollen, dass eine solche Grösse des künstlerischen Genies nicht in jedem Jahrhundert wiederkehrt.

Wer daran zweifelt, dass auch das so vorherrschend moderne Berlin als Stadt wirklich malerische Veduten aufzuweisen hat, der begebe sich vom Schlossplatz über die «Lange Brücke» (richtiger als die Kurfürsten-Brücke bezeichnet) und biege vor dem Eingang zur Königstrasse nach rechts längs dem Wasser ab, um sich dann umzuwenden und das Reiterbild des Kurfürsten halb von der Rückseite vor sich zu haben. (Auf der oben eingefügten Zeichnung sieht man es im Profil am Eingang zur Königstrasse.) Hier hat man in der That ein Bild von eigenartiger Grösse vor sich. Zunächst links zur Seite, jenseits des Wassers, bilden die dunkelgrauen, schwermassigen Hinterhäuser der mit ihrer Hauptfaçade die «Breite Strasse» schmückenden alten Marstallsgebäude (aus der Mitte des 17. Jahrhunderts) den einfachen Vordergrund. Im Mittelpunkte des malerischen Bildes zeichnet sich das Denkmal des Kurfürsten in seinem schweren dunkeln Erz und dem Patina-Schimmer kräftig und gewaltig ab, und den ganzen Hintergrund bildet das colossale Schloss, von welchem wir hier den südöstlichen Prachttheil, sowie in malerischer Perspective die nach der Sprec zu gelegene Ostseite, den ältesten Theil des Schlosses, mit seinen Giebeln und Erkerthürmen überblicken. *Schlüter's* Meisterschöpfung wurde 1701 im Guss begonnen und 1703 konnte das Werk aufgestellt werden. Und als der erzene Held von Fehrbellin dastand auf weissem Marmorpostament — (die an demselben befindlichen vier gefesselten Gestalten wurden nach *Schlüter's* Angaben von den Bildhauern *Baker*, *Brückner*, *Henzi* und *Stahl* im Grossen modellirt) — da wendete sich des Herrschers Antlitz schon einem Königsschlosse zu, welches — zum Theil auch durch *Schlüter's* geniale Thätigkeit — aus einem Labyrinth verschiedener Bauten aus früheren Jahrhunderten zu einem imposanten einheitlichen Ganzen sich herausgebildet hatte.

In der Zeit, welche zwischen *Schlüter* und dem zweiten der grossen Berliner Bildner liegt, war die plastische Kunst fast ganz vom französischen Zeitgeschmack beherrscht. Dass auch in dieser Zeit manche Bauwerke einen sehr beachtenswerthen künstlerischen Schmuck erhalten haben, zeigen uns zahlreiche Sculpturen und Reliefs am Zeughaus (darunter auch noch *Schlüter*'sche Arbeiten), sowie die plastischen Gestalten und bedeutenden Reliefs an den beiden 1785 vollendeten *Gontard*'schen Kuppelthürmen auf dem Gensdarmenmarkt, ferner die zur ehemaligen Königsbrücke führenden *Gontard*'schen Colonnaden und noch manches Andere.

Auf dem Wilhelmsplatze wurde schon 1769 und 1777 begonnen, den Platz, welcher erst später eine Zierde der Stadt werden sollte, mit den Helden des siebenjährigen Krieges zu schmücken. Die beiden ersten Feldherren, welche hier Aufstellung fanden, Schwerin und Winterfeld, waren von *Adam* und *Raenz* ausgeführt. Später wurden von *Jean Pierre Tassaert*, dem Lehrer *Schadow's*, die Statuen von Seydlitz und Keith hinzu-

gefügt. Während in den beiden erstgenannten Statuen noch dem Zeitgeschmack in dem römischen Idealcostüm der Zopfzeit gehuldigt wurde, trat doch schon *Tassaert* reformatorisch auf, indem er das Costüm der Zeit auch für das plastische Kunstwerk für berechtigt hielt. Aber erst seinem Schüler *Gottfried Schadow* blieb es vorbehalten, in seinen beiden Meisterschöpfungen, den Statuen Zieten's und des Fürsten Leopold von Dessau, das Costüm der Zeit mit solcher Künstlerschaft zu behandeln, dass kein Zweifel mehr an seiner Berechtigung aufkommen konnte. Die sechs Statuen auf dem Wilhelmsplatz waren in weissem Marmor ausgeführt, und so konnte man sie noch bis zum Jahre 1861 sehen. Hauptsächlich waren es Bedenken wegen der allmäligen Zerstörung des bei unserem Klima so empfindlichen Materials, welche in jenem Zeitpunkt eine Umwandlung der Marmorbilder in Erz veranlasst hatten. Dem Bildhauer *Kiss*, der damals mit Recht vielbewunderte Schöpfer der kämpfenden «Amazone», war die Arbeit übertragen worden, die vier Statuen von *Tassaert* und *Schadow* für den Bronzeguss neu zu modelliren, während die beiden älteren Figuren im römischen Costüm, Winterfeld und Schwerin, für das Costüm der Zeit gänzlich umgeschaffen wurden. Die drohende Zerstörung des Marmors mag jene Umwandlung nöthig gemacht haben, aber leider ist dadurch ein interessantes Stück Kunstgeschichte Berlins von einem seiner schönsten Plätze verschwunden. Die alten Marmorstatuen sind seitdem im inneren Hofe des Cadettenhauses in Lichterfelde aufgestellt.

Von sonstigen Kunstwerken *Gottfried Schadow's*, welche der Stadt zum Schmucke dienen, ist vor Allem die berühmte in Kupfer getriebene Quadriga auf dem Brandenburger Thor zu nennen, ein Kunstwerk, welches in seinen mächtigen Verhältnissen so vollkommen harmonisch zu der *Langhans'*schen Architectur des Thores wirkt. Nicht unerwähnt bleiben darf endlich von *Schadow's* Schöpfungen die eine der beiden colossalen Herkules-Gruppen, welche früher auf der ziemlich kleinen nach ihnen benannten Brücke zwischen der Neuen Friedrichstrasse und Monbijou standen. Die eine dieser Gruppen, Herkules den Centaur Eurytion erschlagend, war nach einem Kupferstich der Gruppe des *Giovanni Bologna* von dem damals 25jährigen *Schadow* ausgeführt; zu der anderen Gruppe, Herkules den Nemäischen Löwen tödtend, hatte *Schadow* die Modellskizze gemacht, deren grössere Ausführung dem Bildhauer *Boy* übertragen wurde. Nachdem die alte, überflüssig gewordene Herkulesbrücke beseitigt ist, haben die beiden Gruppen eine ausgezeichnete Aufstellung auf der neuen Brücke erhalten, die vom Lützowplatz nach der Friedrich Wilhelmstrasse führt und auf welche jetzt auch der Name Herkulesbrücke übertragen worden ist. Die ziemlich breite und nach allen Seiten hin freiliegende Brücke ist dadurch die imposanteste der Brücken Berlins geworden, und die mehr als hundert Jahre alten plastischen Schöpfungen erscheinen in dem neuesten Berlin auch in neuer Gestalt und sind von ausserordentlicher Wirkung.

Als wenige Jahre nach dem Tode Friedrich's des Grossen an des Bildhauers *Tassaert* Stelle der noch junge *Schadow* an die Academie berufen wurde, hatte er bereits während seines Aufenthaltes in Rom sich mit dem Entwurf zu einem Denkmal des grossen Königs beschäftigt und erhielt nunmehr den officiellen Auftrag zur Ausführung. Schon vorher hatte *Schadow* ein Standbild Friedrich's des Grossen für Stettin geschaffen, aber für die preussische Residenzstadt war eine viel grossartigere Schöpfung beabsichtigt. Zwei bedeutende Entwürfe des Künstlers kamen aber nicht zur Ausführung, und als lange Zeit danach sein grosser Schüler *Rauch* den Auftrag zu dem pompösen Reiterstandbild erhielt, konnte der alte *Schadow*, ein richtiges Berliner Kind, mit gewisser Selbstironie bemerken, dass sein Denkmalsproject «in Rauch» aufgegangen sei.

Da der Höhepunkt der künstlerischen Thätigkeit *Schadow's* in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts fällt, so war er so recht zum Vermittler zweier Jahrhunderte bestimmt, und wie er diesen Beruf erfüllte, das ersieht man deutlich, wenn man von seinen nächsten Vorgängern auf seine Nachfolger blickt, von denen vor Allem der Eine berufen war, die Berliner Sculptur zu erhöhtem Ansehen zu bringen.

Mit *Christian Rauch*, dessen künstlerische Thätigkeit für Berlin 1811 begann und Ende 1857 mit seinem Tode abschloss, hatte in der That die neuere plastische Kunst Berlins ihren schöpferischsten und einflussreichsten Führer erhalten. Die Werke *Rauch's* sind so ausserordentlich zahlreich, dass sie hier, wo wir uns hauptsächlich mit seinen Nachfolgern zu beschäftigen haben, nur in flüchtigen Andeutungen bezeichnet werden können. Obwohl seine Hauptwerke der preussischen Residenz angehören, so reichte doch seine ausserordentliche

Production weit über die Grenzen derselben hinaus. Sein Ruhm verbreitete und befestigte sich zunächst durch sein allbekanntes Monument der Königin Louise im Mausoleum zu Charlottenburg. Es wurde bereits 1811 begonnen und im Jahre 1814 vollendet. Mit bewundernswürdiger feiner Empfindung hatte *Rauch* in diesem Kunstwerk die Aufgabe gelöst, in der liegenden Gestalt der Todten die vollendet schönen Formen des blühenden Lebens mit dem Eindruck des Todes zu versöhnen. Einige Jahre später entstanden die beiden meisterhaften Marmor-Standbilder vor der «Neuen» oder «Königs-Wache»: Die Feldherrngestalten von Scharnhorst und Bülow, welche in der lebendigen Auffassung und im besten Sinne realistischen Individualisirung wohl zum Vollendetsten zu zählen sind, was Berlin an Statuen besitzt. Auf der andern Seite des Platzes, jenen Statuen ungefähr gegenüber, erstand zunächst die so recht volksthümlich gehaltene Erzgestalt Blücher's (1826), welchem in viel späterer Zeit die weniger charakteristisch gehaltenen Figuren York's und Gneisenau's zugesellt wurden. *Rauch's* Hauptwerk sollte das grossartige Reiterstandbild Friedrichs des Grossen werden, welches nach zehnjähriger Arbeit 1851 enthüllt wurde. Sowohl in der Gestalt des Königs wie auch in den sehr zahlreichen Nebenfiguren des Denkmals hat sich die Künstlerschaft des grossen Meisters auch hierbei bethätigt. Leider nur konnte durch die Anhäufung der den hohen Sockel schmückenden, theils in voller Plastik, theils in Relief ausgeführten Figuren, dem Ganzen der Eindruck der Ueberladung nicht ferngehalten werden, und vor Allem steht die Reiterfigur des grossen Königs viel zu hoch, als dass man von irgend einem Standpunkte aus den richtigen Eindruck davon gewinnen könnte.

Von reinster Wirkung ist unter den sonstigen *Rauch*'schen Kunstwerken noch die am Bellealliance-Platz auf schlanker Säule leicht schwebende Victoria, welche den besten der von *Rauch* für die Walhalla bei Regensburg geschaffenen Victorien ebenbürtig ist. Schon in viel früherer Zeit war *Rauch* nebst anderen Schülern des Meister *Schadow (Fr. Tieck* und *Wichmann)* an den Figuren betheiligt, welche das bekannte Monument auf dem Kreuzberg schmücken. Der hier genannte *Fr. Tieck* hat bekanntlich manche gute Büste geliefert; auch die sitzende Figur Iffland's in dem kleinern Vorsaal des Königlichen Schauspielhauses ist trotz der idealen Gewandung, die hier keineswegs angebracht erscheint, ein von feinem künstlerischen Sinne zeugendes Werk. Weniger glücklich sind die beiden auf den Treppenwangen des Königlichen Schauspielhauses stehenden und in Erz ausgeführten Werke. Sowohl der Löwe und der Panther, wie auch die auf den Bestien sitzenden Genien fallen unangenehm durch ihre Steifheit in's Auge. Viel bedeutender ist die, den obersten First des Hauptgebäudes krönende, von *Rauch* und *Tieck* ausgeführte Gruppe, Apollo auf einem von Greifen gezogenen Zweigespann.

Da wir hier gerade mit dem Meisterwerke *Schinkel's* beschäftigt sind, möge auch gleich derjenigen unter den neueren Statuen Erwähnung geschehen, welche seit 1871 den Platz vor diesem Gebäude schmückt: der vielbesprochenen und ebenso heftig bestrittenen wie lebhaft bewunderten Schiller-Statue von *Reinhold Begas*, desjenigen Künstlers, der unter den Lebenden durch die Selbständigkeit seines Talentes unbedingt den ersten Platz einnimmt.

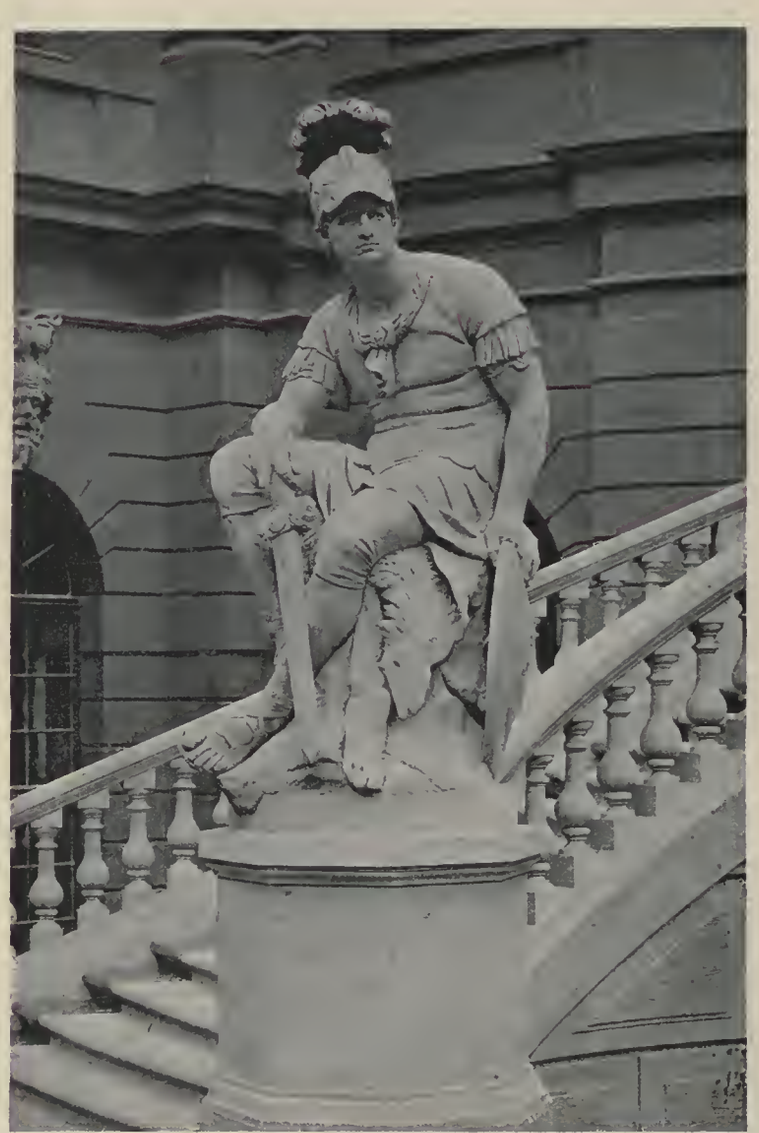
Das *Begas*'sche Schiller-Denkmal hatte das Missgeschick, für einen Platz bestimmt zu werden, auf dem es vor Allem durch die grossartigen Verhältnisse ihres architectonischen Hintergrundes etwas Kleinliches erhält. Der Uebelstand wäre weniger fühlbar, wenn der ursprünglich gehegte Wunsch zur Ausführung gekommen wäre, auf diesem Platze vor dem Schauspielhaus die drei Statuen: Lessing, Goethe und Schiller nebeneinander aufzustellen. In der Vereinzelung wird die Schiller-Statue von dem Gebäude erdrückt, welcher Eindruck auch durch die sie umgebenden Gartenanlagen nur wenig gemildert werden konnte. Diesem Umstande zumeist ist es zuzuschreiben, dass das Werk nicht seinem künstlerischen Werthe entsprechend zur Geltung kommt, während es zuvor, bei der Preisbewerbung um ein Schiller-Denkmal, den lebhaftesten und allgemeinsten Beifall, namentlich in den Kreisen der Künstlerschaft, erregt hatte. Die Selbständigkeit der Auffassung und das Phantasievolle, was allen Schöpfungen von *Reinhold Begas* eigen ist, tritt auch hier, sowohl in der Gestalt des Dichters selbst, wie auch in der Composition des ganzen Werkes, überzeugend hervor. Die vier allegorischen Gestalten (die tragische und die lyrische Dichtung, die Philosophie und die Geschichtschreibung) sind jede für sich von ernstem Gehalt, ohne die conventionelle Allgemeinheit, die wir an derartigem Allegorien-Schmuck kennen. In der Gesammtheit aber berühren sie dadurch etwas peinlich, dass alle vier Figuren an

dem Brunnenbecken in zu gedrückter Haltung sitzen. Wenn man neuerdings immer mehr darüber klagt, welchem Schicksal der weisse (carrarische) Marmor in den volkreichen Städten ausgesetzt ist, so erscheint allerdings bei diesem Schiller-Denkmal die Klage besonders begründet, denn so oft es auch gereinigt wird, so sieht es dennoch fast immer unrein aus.

Uebrigens ist das ganz eigenartige Talent dieses Künstlers keineswegs für die grosse Menge. *Begas* ist eine zu selbständige Künstlernatur, um bei dem grossen Strassenpublicum besonders beliebt sein zu können. In dieser Hinsicht ist *Schaper*, dessen Goethe-Denkmal keineswegs an die *Begas*-sche Schöpfung hinanreicht, dem allgemeinen Geschmack viel entsprechender.

Ehe wir aber auf die neueren Werke zu sprechen kommen, ist noch Einiges aus der vorgängigen Periode zu überblicken.

Der älteste der Schüler *Rauch's*, *Friedrich Drake*, hatte gleich seinem Meister nicht nur für Berlin, sondern auch für ausserhalb eine reiche Thätigkeit entwickelt. In letzterer Beziehung mögen nur erwähnt sein: Die Statue Justus Möser's für Osnabrück, Friedrich Wilhelm's III. für Stettin, der Kurfürst Johann Friedrich für Jena und die Reiterstatue König Wilhelm's für Köln. Von seinen für Berlin geschaffenen Denkmalen errang ihm den grössten Ruhm sein liebenswürdiges Standbild König Friedrich Wilhelm's III. im Thiergarten. Sowohl durch treue Lebenswahrheit in der bürgerlichen Schlichtheit der Erscheinung und der charakteristischen Haltung, wie auch durch die höchst anmuthigen Reliefs an dem runden Sockel, die Segnungen des Friedens darstellend, verdient dies Denkmal die grosse Popularität, welche es erlangte. Ebenfalls in den Parkanlagen des Thiergartens hat seine Colossalfigur einer Winzerin, ein vielfach nachgebildetes Kunstwerk, Aufstellung gefunden.



Reinhold Begas. Marmorfigur am Zeughaus zu Berlin.

Unter den drei bronzenen Standbildern, welche den kleinen Platz zwischen der Schinkel'schen Bauacademie und der Schlossbrücke zieren, rührt die Hauptfigur, die Statue Schinkel's, ebenfalls von *Drake* her, aber sie gehört nicht zu des Künstlers besseren Werken; Haltung und Gewandung sind schwerfällig und dabei nicht frei von einer gewissen Manierirtheit, die sonst den Werken *Drake's* fern lag. Auch die daneben aufgestellten Figuren, Thaer und Beuth, von denen die erstere noch von *Rauch* begonnen war, aber von *Hagen* vollendet wurde, erheben sich kaum über das bescheidene Mittelgut. Auch wirkt bei diesen schlichten Gestalten die dunkle Bronze nicht günstig und ein paar colossale Marmorbüsten würden hier einen vortheilhafteren Eindruck machen. Uebrigens ist es fraglich, wie lange noch dieser sonst so hübsche stille Platz geduldet werden wird, und ob nicht auch er nach Niederlegung der Strasse «Schlossfreiheit» dem Zerstörungseifer zum Opfer fallen wird.

Ganz nahe diesem Platze bildet die breite Schlossbrücke, welche noch durch den kunstsinnigen König

Friedrich Wilhelm IV. den Schmuck der acht marmornen Doppelstatuen erhalten hat, den Uebergang zum alten Schlosse und zu den Museen. Die Breite der Brücke ist bedeutend genug, um eine solche pomphafte künstlerische Einfassung, wie sie durch die zwei Reihen der allegorischen Figuren erhalten hat, zu rechtfertigen. Aber in jener Zeit war die Nacktheit der mythologischen Gestalten als öffentlicher Strassenschmuck noch etwas so Ungewohntes, dass die «nackten Puppen» sogleich zur Zielscheibe schlechter Witze wurden. Der Geschmack hat sich seitdem geläutert; das einstmals Neue ist längst nicht mehr neu und desshalb berechtigt. Der Kunstwerth in diesen Bildwerken ist allerdings für den aufmerksamen Beobachter ein ungleicher, auch bei denjenigen, in welchen Nike und Pallas ihre Aufgaben verrichten, und deren Darstellung den Bildhauern *Drake*, *Albert* und *Emil Wolff*, *Schievelbein*, *Möller*, *Bläser* und *Wichmann* zufiel. Am günstigsten wirken naturgemäss jene Darstellungen, in denen die ruhigste Haltung geboten war, während die achte Gruppe, Iris den siegreich Gefallenen zum Olymp tragend, jedenfalls mehr ein Stoff für die Malerei war, als für ein am offenen Verkehrswege liegendes Werk der plastischen Kunst. — An einem anderen Platze Berlins wirkt die ähnliche Vereinigung plastischer Allegorien zu einem einheitlichen Zwecke ungleich günstiger. Es sind die Marmorbilder, welche den schönen Bellealliance-Platz schmücken und welche erst in neuerer Zeit um die Friedenssäule mit der schon erwähnten *Rauch*'schen Figur gruppirt wurden. Sowohl dieser anmuthige Mittelpunkt wie auch die territoriale Beschaffenheit des Platzes mit dem breiten Treppenaufgang unterstützen den guten Eindruck des Ganzen nicht wenig. An den Marmorgruppen sind die Bildhauer *Fischer*, *Franz*, *Walger*, *Albert Wolff* und *Hartzer* betheiligt gewesen. Auch ausserhalb des Halle'schen Thores wird dies hübsche Ensemble von Bildwerken fortgesetzt in den vier von *Geyer*, *Moser*, *Lürssen* und *Reusch* ausgeführten Marmorgruppen an der Brücke, die Schifffahrt und Fischerei, sowie Handel und Gewerbe versinnbildlichend.

Von diesem Ausflug nach dem entfernten südlichen Endpunkte der eigentlichen Stadt nach dem Westen und Nordwesten zurückkehrend, ist hier noch des letzten Werkes von *Drake* zu erwähnen. *Drake* war von den älteren Künstlern derjenige, welcher uns noch in die neue Zeit der zur deutschen Reichshauptstadt gewordenen preussischen Residenz hinüberleitete. Aber seine Colossalgestalt der vergoldeten *Victoria*, welche die 1873 vollendete Siegessäule krönt, sollte des Meisters Schmerzenskind werden. Und gerade die seit dem Jahre 1864 schnell aufeinander folgenden grossen Waffenthaten, welche mit dem Riesenkampfe von 1870 zur Entstehung des deutschen Reiches führten, waren es, welche die Schwierigkeiten für dies Siegesmonument mehrten, denn durch sie hatte der ursprüngliche Plan fortwährend Veränderungen zu erleiden, deren Folge war, dass zuletzt der ganze Bau der organischen Einheitlichkeit entbehrte. Und dieser Uebelstand musste auch auf die *Drake*'sche Figur der Victoria von nachtheiligem Einfluss werden. Sie ist nicht mit dem ganzen Bau als ein mit demselben ursprünglich und organisch verbundener Theil erwachsen, und dadurch kamen zunächst Schwankungen in die Bestimmung der Grössenverhältnisse. Infolge dessen hat kaum eine andere monumentale Kunstschöpfung Berlins so scharfe Kritik erfahren müssen, wie dieses gewaltige Siegesdenkmal, und auch die *Drake*'sche Figur hat darunter zu leiden gehabt. Bei der gewaltigen Höhe der Säule von mehr als 50 Metern und bei der Berechnung ihres der Höhe entsprechenden Umfangs und des tempelartigen Unterbaues das richtige Grössenverhältniss der die Säule krönenden Figur festzustellen, war jedenfalls eine schwierige Aufgabe, und in dem Bestreben, die Figur selbst in ihren Verhältnissen noch wirksam erscheinen zu lassen, sind diese Verhältnisse zu colossalisch und zu schwer geworden. Die Wirkung dieser acht Meter hohen goldstrahlenden Figur ist aber sowohl im Sonnenlichte, wie auch im Winter bei nebeliger Luftstimmung eine ganz ausserordentliche, und man hätte deshalb nicht nöthig, sich diesen grossen Eindruck durch fortgesetztes Kritteln daran zu verkümmern. Die vier Reliefs, welche die vier Seiten des granitenen Unterbaues ausfüllen, rühren von *Moritz Schulz*, *Keil*, *A. Wolff* und *Calandrelli* her. Der Eindruck derselben ist in der plastischen Wirkung sehr günstig, weil das Hochrelief das richtige Maass hat und die einzelnen in voller Plastik heraustretenden Figuren sich harmonisch mit demselben verbinden. In der Composition ist das auf der Rückseite des Baues befindliche Relief von *Moritz Schulz*, die Entscheidung nach der Schlacht bei Königgrätz veranschaulichend, das beste; auch sind hier die Hauptfiguren des Königs Wilhelm, des Kronprinzen und Bismarck's die weitaus gelungensten.

Das grosse in Mosaik ausgeführte Bild nach *Anton von Werner* hat seinen Ursprung in der Zeit der grossen Berliner Siegesfeier 1871. Es erinnert uns dies an denjenigen Künstler, welcher in dem genannten Jahre durch seine grossartigen Verherrlichungen der Siege zuerst sich einen bedeutenden Namen machte, an *Rudolf Siemering*. Leider ist sein colossaler Germaniafries nicht zum dauernden Bestand für Berlin ausgeführt worden. Nachbildungen im kleineren Maassstabe haben die Städte Görlitz und Kiel erhalten, während das colossale Originalmodell sich in einer Charlottenburger Villa im Privatbesitz befindet. Dagegen hat Berlin selbst von *Siemering* eines der reizvollsten Monumente erhalten, welches weit ab von den Stürmen des Krieges und deren Erinnerungen liegt, vielmehr einem Sieger auf dem Gebiete der friedlichen Wissenschaften gilt. Es ist das Denkmal, welches dem im Jahre 1870 verstorbenen grossen Augenarzt Albrecht von Gräfe errichtet ist, und welches schon durch die völlige Neuheit in der Erscheinung eine nähere Betrachtung verdient. Das Monument steht an der Gitterecke des Charitégartens an der Louisenstrasse, und ich glaube, dass auch diese Isolirtheit Einiges zu dem Reize beiträgt, den es ausübt. Vor Allem aber ist es auch durch die Sinnigkeit und Anmuth der ganzen Composition ausgezeichnet. Die Figur Gräfe's steht nicht frei sondern in einer flachen, mit einem leichten Giebeldach gekrönten Nische, von welcher aus zwei Seitenflügel in einfacher aber edler Architektur sich ausbreiten und zwei aufrechte Flächen darbieten, die mit einem in matten Farben ausgeführten Basrelief geschmückt sind, in dessen Figuren und Gruppen aus dem realen Leben die Blindheit und die Segnungen des wiedergefundenen Augenlichtes dargestellt sind. Sinnig sind unter die beiden, durch die plastische Hauptfigur selbst getrennten Friese die Worte Melchthal's aus Schiller's Tell zum Preise des Augenlichtes gesetzt. Die Reliefs sind so sehr flach gehalten, dass sie ohne die Farben kaum bemerkt würden und deshalb den Eindruck der Malerei machen. Dies war hier offenbar auch die künstlerische Absicht, so dass hier die vor Jahren so lebhaft geführte Streitfrage über die Chromoplastik gar nicht aufgeworfen werden könnte. Das Relief ist in der That nur angedeutet, dient aber vortrefflich dazu, den farbig gehaltenen Fries mit der Vollplastik, der in Bronce ausgeführten Hauptfigur, in harmonische Verbindung zu bringen. Durch das vollkommene Gelingen dieses Versuchs darf diese *Siemering*'sche Schöpfung, sowohl in der Idee, wie in der Ausführung, als eine der erfreulichsten Erscheinungen in der neuern Berliner Plastik bezeichnet werden.

Es ist mir nicht zweifelhaft, dass — abgesehen von dem künstlerischen Werthe selbst — auch der Umstand, dass dies Denkmal Gräfe's hart an der Strasse und auf dem Boden seines segensreichen Wirkens seinen Platz hat, zu dem günstigen und so intimen Eindruck beiträgt, den es auf den Beschauer macht. Damit demonstrirt es auch unwillkürlich gegen die Parole der neuesten Zeit: Alles in den Thiergarten!

Die vollste Berechtigung für solche Aufstellung in den Parkanlagen hatte das im März 1880 enthüllte Denkmal der Königin Louise, denn dasselbe sollte in der Nähe ihres königlichen Gemahls stehen, mit diesem correspondirend, und erst durch die Aufstellung des Louisen-Denkmals hat dieser entzückende Platz seine volle und sinnige Bedeutung erhalten. Die Königin Louise hat nicht nur im preussischen, sondern auch im deutschen Volke den verklärenden Nimbus einer hohen und edeln Dulderin erhalten, und ihre Verehrung ist bei Fürsten und Völkern zu einem Cultus geworden, wie er einer königlichen Frau, die nicht zur Regentin berufen war, aber in ihrem patriotischen Herzen wie eine Regentin fühlte und die Schmach des Landes empfand, kaum jemals zu Theil geworden ist. Neben ihren hohen geistigen und Charakter-Eigenschaften hat auch noch die keusche Schönheit ihrer Persönlichkeit viel dazu beigetragen. Nach dem so populär gewordenen *Rauch*'schen Meisterwerke im Mausoleum, in welchem gerade ihre Verklärung durch den Tod einen so schönen und rührenden Ausdruck erhalten hat, war es für den neuern Bildner eine schwierige Aufgabe, sie auch in ihrer lebensvollen Erscheinung zu gestalten. *Erdmann Encke* hat diese Aufgabe auf's Beste gelöst. Gerade in der Zeit vor der Herstellung des Denkmals war der Geschmack des Publicums durch das bekannte *Richter*'sche Genrebild in ganz erstaunlicher Weise irre geleitet worden. Es war eine die Stufen anmuthig herabschreitende freundliche Mädchengestalt, in welcher — mit Verzicht auf jede Portrait-Aehnlichkeit — weder die Königin, noch die Frau zum Ausdruck kam. Und dennoch erlangte dies Gemälde durch seine in's allgemein Genrehafte verfallende Manierirtheit eine Popularität, welche in Erstaunen setzen müsste, wenn man nicht wüsste, dass auch auf anderen Kunstgebieten oft der blosse Reiz

Honorable Mention prize

Phot. F. Hanfstaengl, München.

auf die Sinne bei der Menge seine Wirkung thut. Die Louisen-Statue *Erdmann Encke's* hatte denn auch thatsächlich, viel weniger gegen das *Rauch*'sche Meisterwerk, als gegen jenes *Richter*'sche Genrebild, in den Augen und im Urtheil des Publicums einen schweren Stand, und erst allmälig hat die ausgleichende Gerechtigkeit der Zeit der *Encke*'schen Statue die ihr gebührende Werthschätzung zugewendet. *Encke* hat es verstanden, mit der Anmuth und Lieblichkeit der Gestalt doch auch zugleich die Königin und die Frau zum Ausdruck zu bringen. Die Höhe des Standpunktes erschwert einigermaassen den richtigen Ueberblick des Gesammtbildes, indem der Beschauer meist geneigt ist, bald die zarte Arbeit an der Gewandung, welche allerdings von vollendeter Schönheit ist, bald die schön geformten, nur etwas zu rundlich erscheinenden Arme zu bewundern. Zwar ist das Grössenverhältniss des Sockels zur Figur dasselbe wie bei der nur 150 Schritt davon entfernten *Drake*'schen Königsstatue, die aber in ihrer nüchternen Bestimmtheit des Gegenstandes viel weniger als der Sockel-Fries das Auge anzieht. Leider muss constatirt werden, dass der Witterungseinfluss auf den carrarischen Marmor gerade an der zarten Louisenstatue in recht rücksichtsloser Weise sich bemerkbar macht. Auch der Schutz, den dieselbe im Winter durch das hölzerne Gehäuse erhält, verhindert es nicht, dass sich allenthalben, und zwar besonders am Kopfe, hässliche Flecke zeigen. Unsere Künstler haben schon verschiedene Mittel versucht, die Empfindlichkeit des zarten Materials zu verhindern; aber weder das Ueberziehen mit Wasserglas noch andere Mittel haben sich bewährt. Neuerdings verwendet man lieber den Tiroler Marmor, welcher zur Bearbeitung zwar fester sein soll, aber eben desshalb auch den Witterungseinflüssen mehr Widerstand leistet.

Von *Encke's* sonstigen Arbeiten für Berlin ist noch das im Jahre 1872 enthüllte bronzene Jahn-Denkmal in der Hasenheide zu nennen; ferner die eine der beiden Figuren am Rathhaus: Burggraf Friedrich I. von Nürnberg, sowie ein paar von den Figuren, welche das Borsig'sche Haus am Wilhelmsplatz schmücken.

Der «Thiergarten» ist in neuester Zeit, wie es scheint, zu einem Denkmals-Park ausersehen worden. Ausser den vier Denkmalen, die bereits Aufnahme gefunden haben, projectirt man neuerdings, daselbst der Tonkunst in einer Gruppe der Meister Haydn, Beethoven und Mozart zu huldigen. Von den beiden Statuen an der Louisen-Insel abgesehen, scheint besonders die sehr günstige Wirkung, welche die im Jahre 1880 in den Gartenanlagen an der östlichen Seite des Thiergartens aufgestellte Goethe-Statue macht, die Künstler selbst in dieser Vorliebe für den Thiergarten bestärkt zu haben. Die Situation der Goethe-Statue ist hier allerdings die denkbar günstigste. Während das Gesicht den Baumgängen der Strasse zugekehrt ist, wird der noch leuchtend weisse Marmor durch den vollen grünen Hintergrund aufs Vortheilhafteste gehoben. Es ist schon erwähnt worden, dass diese Goethe-Statue *Fritz Schaper's* beim grossen Publicum besonders beliebt ist, obgleich sie — oder wohl richtiger: weil sie in den ganz conventionellen Formen gehalten ist, ohne künstlerische Eigenart, wohl aber mit voller Berücksichtigung alles Dessen, was das Auge besticht. Sehr glücklich war der Künstler in dem Bestreben, den Dichter in seinem mittleren Lebensalter hinzustellen. Der schöne Kopf hat zwar einen Hauch von der apollinischen Idealschönheit der *Trippel*'schen Büste erhalten, giebt uns aber doch dabei das reifere Mannesalter des Dichters, ohne bis in die Zeit der alten Excellenz zu gerathen. Auch den drei am Sockel befindlichen allegorischen Figuren, der lyrischen und tragischen Poesie und der wissenschaftlichen Forschung, kann man ein schönes, durchaus edles Formenmaass zugestehen, ohne dass zugleich etwas Ursprüngliches, wie bei den weniger bestechenden *Begas'*schen Figuren, darin zu verspüren wäre.

Nachdem die Anlagen des Thiergartens sich für das Goethe-Denkmal als so günstig erwiesen hatten, war die allgemeine Meinung, besonders auch der Wunsch der Künstler selbst, diesem Standpunkte mit Vorliebe zugewendet. Man hat aber hierbei nicht die Verschiedenheit der bestimmenden Umstände in Betracht gezogen. Wenn bei Goethe die lyrische Dichternatur die vorwiegende ist und Goethe selbst auch niemals die geringsten Beziehungen zur Stadt Berlin gehabt hat, also sehr wohl auch ausserhalb der Stadt einen schönen und angemessenen Standpunkt finden konnte, so verhielt es sich doch ganz anders mit Gotthold Ephraim Lessing. In diesem dominirte durchaus der kritische Forscher und der geistige Streiter. Ausserdem aber hatte Lessing wiederholt die intimsten Beziehungen zur preussischen Residenzstadt und zwar zum eigentlichen «alten» Berlin. In der Strasse «am Königsgraben» in der Nähe des Alexanderplatzes hatte er 1765 gewohnt und hier seine

«Minna von Barnhelm» geschrieben; ausserdem wohnte er hinter der Nicolaikirche, war im Verkehr mit Nicolai, mit Moses Mendelssohn und Anderen. Und die preussische Hauptstadt, deren grosser König das Wort gesprochen hatte: es könne «ein Jeder nach seiner Façon selig werden», eben dies Berlin war die erste Stadt, welche den Muth hatte, Lessing's «Nathan» zuerst auf die Bühne zu bringen. Lessing gehört daher wie irgend Einer in die Stadt Berlin, und es war eine sonderbare Marotte des Denkmalcomité's, auch ihn in die Anlagen des Thiergartens zu postiren. Wenn dabei der Gedanke mitwirkend war, dass der äussere Westen Berlins ein vornehmerer Platz für ihn sei, als ein Platz in der alten und volkreichen Königstadt, so wäre gerade einem Lessing gegenüber eine solche kleinliche Eitelkeit am schlechtesten angebracht.

Die Ausführung des Denkmals war in Folge einer Preisbewerbung seinem Urgrossneffen *Otto Lessing* zugefallen, einem Sohne des in Karlsruhe verstorbenen Landschafts- und Historienmalers. Auch für *Otto Lessing* war es eine schwere Aufgabe, nach einer der vollendetsten plastischen Schöpfungen der Neuzeit, nach *Rietschel's* Lessingstatue in Braunschweig, etwas diesem Ebenbürtiges und doch Selbständiges zu schaffen. *Schaper* hatte bei seinem für Hamburg bestimmten Lessing-Denkmal die Schwierigkeit dadurch zu umgehen gesucht, dass er ihn sitzend darstellte, was aber gerade dem Wesen des stets im lebhaften Kampfe befindlichen Streiters wenig entspricht. *Otto Lessing* hat sich im Wesentlichen an die *Rietschel*'sche Auffassung gelehnt, ohne doch in eine blosse Nachahmung zu verfallen. Bei der im Herbste 1890 erfolgten Enthüllung der Statue befremdete ziemlich allgemein die Mannigfaltigkeit in der Farbenwirkung, indem der Künstler, im Gegensatz zur beliebten Tradition, einmal den Muth hatte, den Sockel durch dunkelfarbigen Stein von dem weissen Marmor der Statue abzuheben und ausserdem durch reiche Vergoldungen zu beleben. Dies ganze Arrangement ist ein sehr intelligentes und von malerischer Wirkung. Hinter der Figur Lessing's fällt der abgelegte Mantel tief über den dunkeln Sockel herab. Auch die zwei bronzenen Sockelfiguren, vorn die Forschung und auf der Rückseite die Kritik, sind mit grosser Leichtigkeit auf die Stufen gesetzt und mit diesen in harmonische Verbindung gebracht. Während die Vorderseite die Inschrift enthält, sind an den drei anderen Seiten des Sockels die goldfarbigen Medaillon-Reliefs des Dichters Christian Ewald von Kleist, des Philosophen Moses Mendelssohn und des Buchhändlers und Schriftstellers Fr. Nicolai angebracht. Der Sockel selbst ist von schottischem Granit hergestellt, die Figur Lessing's aus carrarischem Marmor. *Otto Lessing* hat es bisher nicht für nöthig erachtet, dass das Standbild im Winter gegen die Einflüsse der Witterung durch eine Ueberbauung geschützt werde, wie es bei dem Louisen- und dem Goethe-Denkmal geschieht. Er lässt dafür den Marmor von Zeit zu Zeit mit englischer Umbra überziehen, wodurch das kalte Weiss zugleich allmälig eine wärmere Tönung erhalten soll. Wenn dies gelingt, so wird auch der noch zu fühlbare Abstand des weissen Marmors von dem dunkelfarbigen Granit mehr und mehr gemindert werden und das Ganze zu einer harmonischen Ausgleichung kommen. Dass aber die Aufstellung Lessing's im Thiergarten sich in der Wirkung als besonders glücklich erweise, wird man heute nicht mehr behaupten können. Die Frage des richtigen Standpunktes, wie er der speciellen Bedeutung des Betreffenden angemessen ist, wird in neuerer Zeit leider nicht in ihrer Wichtigkeit erkannt. Meint man denn, dass ein Reiterstandbild des grossen Kurfürsten in den Thiergarten versetzt werden könne, ohne dass damit seine Bedeutung völlig vernichtet würde? Meint man, dass die herrlichen Feldherrengestalten *Rauch's* im schönen grünen Park denselben Eindruck machen würden, wie auf den Plätzen, auf denen sie stehen? Auch in dieser Zeitschrift (1890, 4. Lieferung) hat *W. Lübke* in einem Aufsatze «Ueber Monumentalsinn» diese Frage gelegentlich berührt und mit Recht es als widersinnig bezeichnet, wenn bei der Denkmals-Concurrenz für Wilhelm I. so viele grosse Entwürfe sich befanden, nach denen dieser volksthümlichste Herrscher der Neuzeit aus der Stadt hinaus vor's Thor verwiesen werden sollte!

Aber das «alte Berlin» ist nun einmal von dem neueren so umbaut und erdrückt worden, dass man ihm nicht mehr gestatten will mitzureden. Nur der Durchbruch der vom «Lustgarten» aus beginnenden neuen Kaiser Wilhelm-Strasse hat hier eine Linie geschaffen, welche dem Berliner Westen ebenbürtig werden soll. Hier soll auch an dem alten «Neuen Markt» auf dem Platze vor der verwitterten Marienkirche das Standbild Luther's zu stehen kommen, dessen Ausführung einem unserer begabtesten jüngeren Bildhauer, *Paul Otto*, zu-

gefallen ist. Von *Otto* ist auch die eine der beiden Humboldt-Statuen vor der Universität ausgeführt, und zwar die bessere der beiden, Wilhelm von Humboldt, obgleich die Figur Alexanders von Humboldt keinen Geringeren als *Begas* zum Schöpfer hat, welcher bei diesem Werke leider, wie es ihm zuweilen passirt, in dem Streben nach individueller Lebenswahrheit zu sehr ins Genrehafte verfallen ist, dem der Charakter des Monumentalen widerstrebt. Dennoch bleibt *Reinhold Begas* immer noch der bedeutendste unter den Berliner Bildhauern, durch phantasievolle Schöpferkraft und Lebendigkeit aller seiner Gestalten. So sind auch in dem Lichthofe des Zeughauses seine Colossalfigur der «Borussia» sowie die beiden an den Treppenaufgängen auf Sockeln sitzenden römischen Krieger Kunstwerke, würdig, in dem Hofe zu stehen, in welchem die an den Fensterschlusssteinen angebrachten von *Schlüter* herrührenden zweiundzwanzig Köpfe sterbender Krieger noch für das Genie ihres Schöpfers Zeugniss geben. Die in den oberen Sälen neuerdings aufgestellten Colossalstatuen der Herrscher und Feldherren eingehender zu würdigen, ist hier nicht der Raum. Die Zahl derselben ist so gross, dass hier nur die Namen der an den Standbildern und zahlreichen Standbrustbildern vornehmlich betheiligten Künstler genannt sein mögen. Ausser *R. Begas* und *Schaper* sind hierbei vertreten: *Siemering*, *Calandrelli*, *Brunow*, *Hundrieser*, *Encke*, *Hilgers* und *C. Schuler*; ferner *Max Klein*, *Tondeur*, *J. Franz* und viele Andere. Dennoch sind unter dieser grossen Zahl der Berliner Künstler einige hervorragende unter den Neueren noch nicht vertreten. Unterdiesen ist vor Allen *Eberlein* zu nennen, der durch kühne Phantastik und poetische Erfindungskraft wohl *Begas* am nächsten steht. Ferner *Uphues*, welcher bereits für ausserhalb vortreffliche Standbilder geliefert hat; ebenso *Robert Bärwald*, der erst neuerdings für Altenburg ein treffliches Denkmal Kaiser Wilhelm's I. geschaffen hat. Ueberhaupt ist die Thätigkeit der Berliner Bildhauer auch für ausserhalb eine sehr bedeutende. Nächst *Schaper* und den Vorgenannten mögen hier nur erwähnt sein: *Hartzer* (für Kassel und Göttingen), *Hilgers*, *Hundrieser* u. s. w.; vor Allem auch *Siemering*, der ein Lutherdenkmal für Eisleben und ein Kriegerdenkmal für Leipzig schuf, und dabei seit zehn Jahren an dem grossartigen Washington-Denkmal für Philadelphia arbeitet, welches im nächsten Jahre vollendet sein soll.

Berlin wird in nächster Zeit ausser dem erwähnten *Otto*'schen Lutherdenkmal noch als wirklichen Schmuck der Stadt (glücklicherweise nicht des Thiergartens) den für den Schlossplatz bestimmten Kaiserbrunnen von *Reinhold Begas* erhalten, und wenn man nach den bereits bekannten Einzelheiten dieses Werkes urtheilen darf, wird dasselbe voraussichtlich eine der grössten Zierden der Stadt werden.

Auch an den Privatbauten Berlin's, die von Jahr zu Jahr an verschwenderischer Pracht der Architectur (freilich oft auch der prunkenden Ueberladung) zunehmen, hat die Sculptur einen wachsenden Antheil. In erster Reihe steht in dieser Hinsicht das von *Lucae* in edlem italienischen Renaissancestil ausgeführte Borsig'sche Haus an der Ecke der Vossstrasse und des Wilhelmsplatzes. Die sieben überlebensgrossen Statuen, welche auf beiden Façadenseiten den oberen Theil schmücken, sind von *Begas*, *Encke*, *Lessing* und *Hundrieser*, und besonders die vier Statuen an der der Vossstrasse zugekehrten Seite — Archimedes, Leonardo da Vinci, James Watt und Robert Stephenson — sind Werke von hoher künstlerischer Vollendung. Der an einem anderen Privathause (auf dem Leipzigerplatz) befindliche colossale Relieffries von *Max Klein* lässt wohl in allen seinen einzelnen Figuren die selbständige und energische Schaffenskraft dieses Künstlers erkennen. Leider aber stehen die in ungewöhnlich stark herausgearbeitetem Hochrelief ausgeführten Figuren und Gruppen zu dicht aneinander gedrängt, um, von unten aus gesehen, einen klaren Eindruck zuzulassen.

Unter den Privathäusern, welche gewerblichen Zwecken dienen, sinds neuerdings besonders für die «Confections»-Geschäfte zahlreiche Paläste entstanden, deren äusserer Pomp zu den Zwecken in keinem entsprechendem Verhältniss steht. Aber so wie es «schreiende Farben» gibt, so gibt es auch schreiende Formen, welche allerdings hier am Platze sein mögen. Nur einzelne dieser Geschäftshäuser machen rühmliche Ausnahmen. Das Schönste unter den allerneuesten dieser Geschäfts-Etablissements ist in der Leipzigerstrasse das noch unfertige und reich mit trefflichen Sculpturen geschmückte Haus der weltbekannten Stahlwaaren-Fabrik von Henckels in Solingen. Unter den staatlichen Gebäuden verdient in allererster Reihe der in der Vossstrasse (nahe dem Borsig'schen Hause) gelegene Palast des deutschen Reichs-Justizamtes als ein Prachtbau edelsten Stils hervorgehoben zu werden. Hingegen scheinen die Sculpturen

an dem neuen Polizeigebäude am Alexanderplatz nur sagen zu wollen, dass die Kunst mit der Polizei eigentlich nichts zu schaffen habe. Von den sonstigen öffentlichen Gebäuden mögen noch die Sculpturen am Anhaltischen Bahnhofsgebäude — von *Hundrieser* und *Brunow* — und der grosse Relief-Fries von *Eberlein* am Cultusministerium (unter den Linden) hervorgehoben sein.

Wollten wir hier das gegebene Verzeichniss der neueren monumentalen Bildwerke Berlins vervollständigen, so würde noch Vieles zu nennen sein. Die beiden herrlichen Gruppen der Pferdebändiger von *Clodt*, an der nördlichen Seite des Schlosses, sind ältern Datums und zählen auch nicht zu den Berliner Schöpfungen; wohl aber auf der anderen Seite des Lustgartens die nicht minder geniale Amazone von *Kiss*, welche auf der rechten Treppenwange des Museums aufgestellt ist. Es war eine kaum zu lösende Aufgabe, zu diesem Werke ein ihm ebenbürtiges Pendant zu schaffen, und *A. Wolff* hat mit seinem Löwenkämpfer auch nur etwas ganz Anständiges schaffen können. Von den in der Säulenvorhalle des Museums aufgestellten acht Standbildern sind besonders diejenigen von Drake *(Rauch)*, Tieck *(Schinkel)* und Hagen *(Schadow)* hervorzuheben.

Das Hauptwerk von *Albert Wolff*, das zwischen dem Schlosse und dem Museum 1871 aufgestellte Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's III. ist eine ganz redliche, in manchen Einzelheiten an dem mehr als nöthig reich ausgestatteten Sockel auch sehr beachtenswerthe, aber keineswegs imponirende Schöpfung, die eben nur der auch in Wirklichkeit wenig imponirenden Herrschergestalt entspricht. Es ist sehr zu bedauern, dass die zahlreichen grossen Kunstschöpfungen, von *Schlüter* bis zu *Rauch*, welche für die Bedeutung des Staates und seiner Geschichte so entsprechend sind, in neuerer Zeit derartige entbehrliche Fortsetzungen erfahren haben. Dazu sind auch die beiden Standbilder auf dem schönen Leipziger Platz (Graf Brandenburg und Feldmarschall Wrangel) zu zählen, welche nur aus dem Impuls einer politischen Demonstration hervorgegangen waren. Dass auch König Friedrich Wilhelm IV. sein Denkmal vor der Nationalgalerie erhalten hat, war ein Zoll des Dankes für seine kunstfördernde Thätigkeit und zugleich ein Act der Pietät für sein unglückliches Geschick. Die an sich vortreffliche Reiterstatue von *Calandrelli* könnte auf einem anderen Standpunkt eine entschieden günstigere Wirkung machen. Das gewaltige Reiterstandbild auf eine solche Höhe zu postiren, und zwar hart an den Rand des senkrecht abfallenden Treppen-Vorbaues, war ein sehr unglücklicher Gedanke.

Die hier gegebene Uebersicht der monumentalen Plastik Berlins wird aber darthun, dass die preussisch-deutsche Hauptstadt, so gering auch ihre Leistungen in der Malerei sich zeigen und so sehr sie dabei im Nachtheil nicht nur gegen München, sondern auch gegen andere deutsche Städte sich befindet, gerade in der plastischen Kunst weitaus Bedeutenderes geleistet hat, als irgend eine andere Stadt. Auch bei der gegenwärtigen internationalen Kunstausstellung nimmt Berlin in der Abtheilung der plastischen Kunstwerke den hervorragendsten Platz ein. Wenn wir neben den bedeutenden Werken von Begas auch die Leistungen der jüngeren Künstler betrachten — Eberlein, Herter, Geiger, Uphues, Manzel u. A. m. — so können wir die Ueberzeugung gewinnen, dass auch die Zukunft der Berliner monumentalen Schöpfungen gesichert ist.

Josef Block pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

ARABESKEN.

VON

MAX BERNSTEIN.

I.

Zu dem Bilde von Josef Block: „Dämmerung".

Dämmerung . . . . . .

Das Theegeschirr steht auf dem Tisch, dessen hellere Decke gegen die dunkle Wand und das beladene Büchergestell sich abhebt.

Leicht gebeugt sitzt er im Sessel und liest eifrig vor, der elegante Mann mit dem jungkräftigen Körper und Gesicht, das ein wohlgepflegter Bart umrahmt. Ein gebildetes, wohlerzogenes Gesicht. An der anderen Seite des Tisches sitzt die junge Frau, im weiten, bequemen Stuhl, gegen das feine weiche Kissen gelehnt, die Füsse auf dem Schemel. Sie hat die Arbeit sinken lassen. Ihre Hände, die Innenfläche aufwärts gekehrt, ruhen nebeneinander im Schoosse des dunkelgrünen Kleides. Ihre Augen sehen hinaus, weit, weit. Aber sie hat kein wohlerzogenes Gesicht, wenn es auch ruhig ist — die räthselvolle, gefährliche Ruhe der unbewegten See. Eine leise Falte auf ihrer Stirne, wie ein fern aufsteigendes Wölkchen am Himmel.

Hört sie, was er liest? Nein. Ihr Leben ist zurückgeflohen in das Innere, ihr Gehör ist erstorben, ihre Hände sind erstorben, ihre Füsse, ihr ganzer Körper. Nur ihre Augen leben — oder ein Etwas in ihren Augen.

Dämmerung . . . . . Zeit des Zurückdenkens, des Träumens in die Vergangenheit. Sie hat ihn geliebt, den feinen reichen jungen Mann. Mit beflügelter Seele ist sie in die Ehe hineingeflogen. So heiss! Und er war warm — warm, aber nicht heiss. Für ihn war das vorbei; er hatte schon gelebt.

Ist das nun die Ehe? Ruhige Dämmerung, kühle Schatten. Wird das immer so sein?

Sollte es nicht Einen geben, der Herz an Herz wagt, Leben an Leben setzt? Und wenn nicht er es wäre, sondern ein Anderer?

Er liest in der Dämmerung weiter, und sie hat ein Gefühl, als löse sich etwas in ihr und löse sich ab von dem Manne, der so ruhig liest, mit gleichmässig klangvoller Stimme.

Und sie wartet. Auf was, auf wen — sie weiss es nicht. Auf das Leben vielleicht. Vielleicht — auf den Tod. Gleichviel, was kommt — aber etwas muss kommen, etwas Neues, Grosses, Unerhörtes. Das gehoffte Wunder der Ehe hat versagt wie ein misslungenes Taschenspielerstück. Das Wunder der Liebe?

Sie wartet. — Wachsend, wie sich entringelnde Schlangen, dehnen sich die Schatten durch das Gemach, und kriechen hierhin, dorthin, es mälig erfüllend. Noch streift ihn das Licht, und auf ihrer Wange liegt es wie ruhend und gerne weilend. Aber dies ist das letzte Licht. Er liest, und ahnt es nicht, was seinem hellen Glücke langsam verdunkelnd naht.

Dämmerung . . . . . .

W. Wereschtschágin. Der unerwartete Angriff.

NEUERE RUSSISCHE KÜNSTLER

VON

WILHELM HENCKEL.

Bis vor etwa vierzig Jahren konnte von einer eigentlich russischen Kunst kaum die Rede sein; Alles, was die Russen auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens bis dahin geleistet hatten, trug den Stempel der jeweilig in Italien, Frankreich und Deutschland herrschenden Geschmacksrichtung. Erst mit dem Erscheinen zweier Bilder eines ehemaligen Gardeofficiers, Namens *Fedotow*, in den Ausstellungen der St. Petersburger Academie der Künste (1848 und 1849), begann eine selbstständige nationale Entwickelung der Malerei, welche sich, wie kurz vorher die Litteratur, von den Einflüssen des Auslandes freimachte und ihre eigenen Wege einschlug. *Fedotow*, ein Zeitgenosse Gogol's, hatte mit diesem Bahnbrecher auf litterarischem Gebiet viel Aehnlichkeit, unterschied sich jedoch von ihm dadurch, dass er gänzlich ahnungslos zum Vorläufer einer eigenartigen Kunst wurde, während Gogol mit Bewusstsein neue Bahnen betrat.

Um die Richtung zu kennzeichnen, durch welche ein individuelles und nationales Gepräge sich Bahn brach, ist es nothwendig, die beiden Hauptwerke *Fedotow's* zu betrachten. «Der neue Ordensritter» zeigt das einfach möblirte Zimmer eines Subalternbeamten, der seinen ersten Orden erhalten und diese Gelegenheit benutzt hat, sich mit seinen Cameraden zu bezechen. Der Künstler gibt den Morgen nach diesem Saufgelage: Der neue Ordensritter steht barfuss, im Schlafrock drapirt, in stolzer Haltung vor seiner Köchin, welche ihm einen zerrissenen Stiefel entgegenhält und zu sagen scheint, er hätte besser gethan, die Stiefel versohlen zu lassen, als sein Geld zu vertrinken. Der Typus des russischen Beamten in seiner abschreckendsten Gestalt ist prachtvoll charakterisirt; es ist der käufliche, gegen seine Vorgesetzten kriechende, gegen geringere Leute hochmüthige, herz- und geistlose Schurke, der mit stolzem Selbstbewusstsein auf den am Schlafrock befestigten Orden zeigt und damit die Vorwürfe seiner Magd stolz und entrüstet zurückweist. Das Zimmer ist in grösster Unordnung; Flaschen, Gläser, Geschirr etc. und ein unter dem Tische liegen gebliebener Gast, das ist die Scenerie. Das Bild machte in den hauptstädtischen Kreisen ungeheures Aufsehen; solche Kühnheit war unerhört. Als es lithographirt werden sollte, sprach sich die Censur dagegen aus: der Orden musste verschwinden, die Unterschrift lautete harmlos: «Vorwürfe in Folge eines Festmahls». *F.'s* zweites Bild, «Der Major auf Freiersfüssen», ist eine köstliche Sittenschilderung aus der reichen, ungebildeten russischen Kaufmannswelt. Ein

Major, der um die überreife Kaufmannstochter werben will, wird von der Heirathsvermittlerin vorgeführt. Ehe er die Gaststube betritt, wo die Familie versammelt ist, wirft er im Vorzimmer noch einen Blick in den Spiegel und gibt seinem Schnurrbart einen martialischen Schwung. Der dicke, bärtige Hausherr bemüht sich, seinen Feiertagsrock zuzuknöpfen und die in ihrem schönsten Seidenkleid prangende Gattin hält ihre decolletirte und weiss-

W. Wereschtschägin. Vorstellung der Trophäen.

gekleidete, prätentiöse Tochter zurück, welche aus Furcht vor dem stolzen Krieger die Flucht ergreifen will. Im Hintergrunde sind Dienstboten mit dem Herrichten des Frühstückstisches beschäftigt. Der Künstler schilderte hier zwei Parteien, die einander zu übertölpeln suchen: Den verschuldeten Major, der die verblühte Kaufmannstochter um der reichen Mitgift willen heirathen und den dicken Kaufmann, der seine sitzengebliebene

Tochter an einen vornehmen Mann loswerden will. Die beiden Bilder bilden den Gipfelpunkt in *Fedotow's* künstlerischem Schaffen; Alles, was er später noch leistete, war verhältnissmässig weniger bedeutend. Aehnliche Motive, z. B. «Die Rückkehr eines Institutsfräuleins in's väterliche Haus» und «Der erste Morgen nach dem Hochzeitstage» zeugen zwar von dem Bestreben, auf der betretenen Bahn fortzuschreiten, bleiben aber hinter den genannten Werken zurück. Das zuletzt genannte Bild wurde vielleicht gar nicht ausgeführt (der Künstler starb im Irrsinn), wir kennen es nur aus einer Skizze, welche nicht nur *Fedotow's* satyrische Ader kennzeichnet, sondern auch einen drastischen Beitrag zur russischen Sittengeschichte liefert. Die dargestellte Scene spielt im Gastzimmer eines neuvermählten Ehepaares. Es ist in Russland üblich, dass die Braut nicht nur die ganze Hauseinrichtung, sondern dem Bräutigam auch einen completen neuen Anzug liefert. Auf dem *Fedotow*'schen Bilde steht der junge Ehemann in der Mitte des Zimmers; ein Fremder zieht ihm den Schlafrock vom Leibe, andere entfernen die Vorhänge von den Fenstern. Die junge Frau kniet vor dem verblüfften Gatten und bittet mit aufgehobenen Händen um Verzeihung. Durch eine Thür blickt man in's Schlafzimmer, wo eine ältere Frau, natürlich die Schwiegermutter des betrogenen Ehemannes, einem Täubchen über der Lagerstätte der Neuvermählten den Hals umdreht und dessen Blut niederträufeln lässt. Die Erklärung des Bildes ist einfach: Der von der Braut geschenkte Anzug des Mannes, wie die Ausstattung der Wohnung, sind geborgt und der Verleiher holt sein Eigenthum; das andere bedarf keines weiteren Commentars.

Fedotow's künstlerisches Schaffen fand geraume Zeit hindurch keine Nachahmung. Die Regierung des Kaisers Nicolaus war einer Richtung, welche die Schattenseiten der russischen Gesellschaft geisselte, nicht günstig; der Kaiser selbst interessirte sich nur für Soldaten- und Schlachtenbilder; Privatgallerien und reiche Kunstliebhaber gab es nur wenige; sie konnten daher auf das russische Kunstleben keinen nennenswerthen Einfluss ausüben. Die Künstler mussten sich vorzugsweise auf das Gebiet der Heiligenmalerei beschränken. Dieses versprach die meisten Chancen eines Erfolges, denn die zahlreichen Kirchen, Klöster, Kapellen, dann die Heiligenschreine, welche in keinem russischen Hause fehlen, absorbirten beständig eine Menge derartiger Kunstproducte, an die man allerdings nur geringe künstlerische Anforderungen stellte. Erst mit dem Regierungsantritt Alexander's II. begann eine neue Aera. Die Erzeugnisse dieser neuen Kunst trugen einen ganz anderen Charakter, als die meisten Werke der vorhergegangenen Epoche.

Das hervorragendste Ereigniss dieser neuen Periode war eine Art von Rebellion unter den Schülern der kaiserlichen Academie. Eine grössere Anzahl derselben weigerte sich im Jahre 1863 das für die Ertheilung der goldenen Medaille aufgegebene classische Programm auszuführen, obschon die meisten von ihnen unbemittelt, durch eine solche Weigerung ihre ganze Zukunft gefährdeten. Trotzdem aber zogen sie es vor, zu darben, statt Aufgaben auszuführen, die ihrem Gedankengange, wie ihrem künstlerischen Gefühl widerstrebten; kurzum, sie wehrten sich gegen die academisch-zopfige Bemutterung und verlangten, dass der freien Kunst auch wirkliche Freiheit gewährt werde. Seitens der Academie wurde nicht nachgegeben, das ist selbstverständlich. Die Neuerer beschlossen daher, sich von ihrer Alma Mater zu trennen und mit Gesinnungsgenossen eine Gesellschaft zu gemeinsamer Arbeit und gegenseitiger Unterstützung zu gründen; diese verwandelte sich später in eine Genossenschaft für Wanderausstellungen, welche noch heute blüht und deren Leistungen für die gegenwärtige Kunstrichtung in Russland von massgebendem und bleibendem Einfluss geworden sind. Nicht allein das Zerwürfniss der jungen Künstler mit der Academie war es, welches im russischen Kunstleben eine radicale Wandlung hervorgerufen hatte, viel mehr noch waren es die politischen Ereignisse, die Folgen des Krimkrieges, die Reformen Kaiser Alexanders II. und die Aufhebung der Leibeigenschaft, ferner aber auch die Bewegung der Geister, welche sich in den Werken Turgenjew's, Gontscharow's, Pissemskij's, Dostojewskij's und Leo Tolstoj's geltend machte; sie hinterliessen in der russischen Kunst tiefgehende Spuren. Der unglückliche Krimkrieg, der Tod des Kaisers Nicolaus und die Folgen beider Ereignisse können als Ausgangspunkte einer etwas freieren Entwicklung in Russland gar nicht hoch genug gewürdigt werden, denn diese beiden gleichzeitigen und im Zusammenhange stehenden Ereignisse hoben den Leichenstein, unter dem das lebendige Russland begraben lag; sie erzeugten einen frischen Luftzug, der dem Lande neues Leben einhauchte, sie waren es auch, die der russischen Kunst

F. A. Bridgman pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Pferdehändler in Cairo

die Losungsworte « Realismus und Nationalismus » gaben.

Also nicht ausländische Einflüsse führten zu neuen Bahnen. Courbet und Proudhon, die in Frankreich ähnliche Forderungen aufgestellt hatten, kannte man damals in Russland kaum. Es verhielt sich wie mit der Literatur; denn als Gogol dem russischen Schriftthum eine andere Richtung gab, kannte er ebenfalls weder Balzac noch Dickens. Russland hatte aber auch seine eigenen Aesthetiker und Kritiker, welche die jungen Schriftsteller und Künstler in ihren Bestrebungen bestärkten. Bjelinskij leistete der russischen Kunst ebenso grosse Dienste, wie der russischen Literatur; daher kann man ihn auch in dieser Beziehung mit unserem Lessing vergleichen, obschon er ganz anderen Theorien huldigte, als dieser sie in seinem Laokoon aufgestellt hatte.

W. Wereschtschágin. Der Triumph.

Realismus und Nationalismus waren die Losungsworte der jungen russischen Künstler geworden, die fortan auf eigenen Füssen standen. Man fand ihre Bilder anfangs hässlich; das flösste ihnen keine Besorgniss ein, denn schön zu malen, war gar nicht ihre Absicht; nur wahr und national wollten sie sein. Auf den Inhalt ihrer Werke legten sie das Hauptgewicht. Die Gegenwart und Vergangenheit des eigenen Volkes boten Stoff genug zu Schilderungen, welche Herz, Gemüth und Seele des Beschauers in Erregung versetzten. Gewöhnlich werden solche Bilder sensationell oder tendenziös genannt. Die Neuerer liessen sich durch solchen Tadel nicht irre machen; sie behaupteten vielmehr, dass der Künstler auf sein Publicum ebenso erziehend wirken müsse, wie der Schriftsteller und Dichter. Weder die Aufgabe der Dichtung, noch der bildenden Kunst sei es, ausschliesslich den Sinnen zu schmeicheln; höheren, fortschrittlichen und die Menschheit veredelnden Zwecken

dienen, das bilde ihr Ziel. Waren doch auch die grossen Idealisten, von *Rafael* und *Murillo* an bis zu *Overbeck*, *Cornelius* und *Führich* tedenziös, nur mit dem Unterschiede, dass diese Frömmigkeit, Andacht, Ehrfurcht, Anbetung und Extase hervorzurufen bestrebt und von diesen Gefühlen selbst erfüllt waren, während unsere Künstler Barmherzigkeit, Nächstenliebe, Brudersinn, aber auch Abscheu und Unwillen erregen wollen.

Besonders vier Persönlichkeiten waren es, welche über ihre Genossen hervorragten; ihre Werke sind für die neue Richtung typisch geworden: *Perów*, *Répin*, *Schwartz* und *Wereschtschágin*. Jeder von ihnen hat seine Eigenart, in ihrem Streben nach Wahrheit aber stimmen sie alle überein.

Wassilij Grigorjewitsch Perów wurde im Jahre 1833 in Tobolsk geboren und starb 1882. Im Jahre 1858 trat er mit dem Bilde «Die Ankunft des Polizeibeamten zur Untersuchung» als directer Nachfolger *Fedotow's* auf; die St. Petersburger Academie der Künste verlieh ihm für diese Arbeit die grosse silberne Medaille. Seit dem Erscheinen von *Fedotow's* «Neuem Ordensritter» waren zehn Jahre vergangen; seitdem hatte es Niemand gewagt, den Pinsel aufzuheben, welcher den Händen des ersten russischen Künstler-Realisten entfallen war. *Perów* that es nicht nur, er übertraf sogar seinen Vorgänger. Ferne allem süsslich Sentimentalen, war er hochernst; auch das didactische Element, die feuilletonistische Flachheit, welche man den Producten *Fedotow's* zuweilen vorgeworfen hatte, fanden in seinen Werken keinen Platz. Jene «Ankunft des Polizeibeamten» zog sofort die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Obschon in diesem Werke des 24jährigen Künstlers weder die rücksichtslose Schärfe, noch die Kraft und Originalität mancher seiner späteren Bilder zum vollen Ausdruck kamen, sah man darin doch schon den vielversprechenden Anfang eines selbstständig denkenden Talents. Der Typus des herz- und mitleidslosen Bedrückers, der die Bauern wie das Vieh behandelt, war in diesem Beamten vortrefflich gegeben. Das zweite Bild «Der neuernannte Collegien-Registrator» war ein weiterer Schritt in der nämlichen Richtung. Dann folgten die «Procession im Dorfe», «die Dorfpredigt» (welche mit der ersten goldenen Medaille und dem grossen Stipendium prämiirt wurde), «Die Klostermahlzeit» und «Die Theetrinker». Alle diese Bilder schilderten eine alte bekannte und doch neue Welt, welche in dieser Weise noch niemals dargestellt worden war. *Perów* hatte es hauptsächlich auf die Landgeistlichkeit abgesehen, die man bisher nur mit pietätvoller Rücksicht zu schildern sich unterstand; unser Künstler zeichnet sie in ihrer ganzen ungeschminkten Rohheit und Gemeinheit. Dass es ihm auch an Humor nicht fehlte, bewies seine «Predigt in der Dorfkirche» mit dem alten einfältigen, schlafenden Gutsbesitzer, seiner mit einem Stutzer coquettirenden Gattin und dem groben Lakai, der die Bauern, welche sich dieses Schauspiel näher betrachten wollen, mit Püffen zurückdrängt. Im Jahre 1865 schuf *P.* eines seiner besten Bilder, die von einer ergreifenden Tragik erfüllte «Beerdigung auf dem Lande». Eine arme Wittwe sitzt gesenkten Hauptes auf einem elenden Bauernschlitten, mit dem Rücken gegen den Sarg ihres Mannes gelehnt; an diesen schmiegen sich die zwei Kinder, der in des Vaters grossen Schafpelz gehüllte, schlafende, kleine Junge und seine elende, abgehärmte, weinende Schwester. Dem Schlitten folgt der treue Hund, ein Bild des Jammers und der Trauer. Die Empfindung, welche diese Darstellung äussersten Elends hervorbringt, kann nur Derjenige voll und ganz nachfühlen, der die Lage armer russischer Bauernfamilien kennt. In der «Troïcke» sehen wir drei halbverhungerte, zerlumpte Handwerkerlehrjungen ein Schlitten ziehen, auf dem sich ein grosses Wasserfass befindet; es ist Glatteis und die armen Bursche sinken vor Anstrengung fast um. «Eine ertrunkene Selbstmörderin» ist der Epilog einer Tragödie und «Die Ankunft der Gouvernante» der Prolog zu einem Drama: Man sieht es diesen rohen, frechen und gemeinen Gestalten an, welch trauriges Loos dem armen, bescheidenen Mädchen unter solchen Menschen bevorsteht.

P. beschloss mit diesen und einigen ähnlichen Bildern die «tragische Periode» seiner Künstlerlaufbahn; darauf folgte die Periode des Humors, der Schilderung von Volkstypen und Charakterfiguren. Bisher war sein Colorit ziemlich grau und trübe gewesen, jetzt wird es farbiger und kräftiger. In den Bildern «Der Pilger», «Der Zeichnenlehrer», «Der Vogelsteller», «Der Fischer», «Der Botaniker», «Der Taubenfreund», ferner «Die Branntweinschenke am Schlagbaum», «Scene an der Eisenbahn», «Jäger während der Rast», ist das Eigenartige und Charakteristische der verschiedenen russischen Volkstypen so scharf und richtig wiedergegeben, wie sie nur ein Gogol, Ostrowskij und Turgenjew in ihren unsterblichen Werken schildern konnten. *P.* wurde in seinen letzten Lebensjahren der von ihm bisher

innegehaltenen Richtung untreu; den Ursachen, welche diese Wandlung hervorriefen, können wir hier nicht nachgehen, Thatsache aber ist es, dass seine letzten Werke mit den früheren fast gar nichts gemein hatten. Dahin zählen: «Johannes der Täufer», «Kreuzesabnahme», «Christus auf Gethsemane», «Die ersten Christen», ferner verschiedene Scenen aus der russischen Geschichte. Er malte auch eine grosse Anzahl von Bildnissen bekannter und berühmter russischer Zeitgenossen. 350 Werke, worunter 205 Oelbilder und 145 Zeichnungen und Aquarelle sind das Werk seines Lebens. Auch schrieb er einige Erzählungen, Skizzen und Erinnerungen aus seinem Leben und legte darin seine Ansichten über die Kunst nieder. Sein Biograph äussert sich folgendermassen über ihn: «Dieses Künstlers Leben war voll qualvoller Zweifel und innerer Kämpfe; schwere Enttäuschungen verfolgten ihn bis an sein Ende. Zu der Krankheit des Leibes (Schwindsucht) gesellte sich ein Seelenleiden; er wurde trübsinnig, misstrauisch, argwöhnisch, reizbar und trennte sich von seinen ehemaligen Freunden und Genossen.

W. Wereschtschágin. Die Späher.

Als er am 17./29. Mai 1882 starb, hatte er geleistet, was man von ihm zu erwarten berechtigt war — ein längeres Leben hätte seinen Ruhm nicht erhöht.»

Der noch lebende *Ilja Jefimowitsch Répin* ist eine ganz andere Natur als *Perów*; auch mit *Fedotow* kann man ihn nicht vergleichen, ebensowenig wie mit irgend einem anderen russischen Maler. Seine Hauptstärke liegt in der Schilderung von Menschenmassen, und in dieser Beziehung (aber auch nur in dieser) erinnert er an *Wereschtschágin*. Zu seinen vornehmsten Eigenschaften gehören Kraft und Grösse; die Phantasie dagegen ist nur schwach bei ihm vertreten und die besten seiner Werke sind Darstellungen dessen, was er entweder selbst gesehen oder doch selbst empfunden hat. *Répin* ward am 12./24. Juni 1844 in Tschugujew geboren und kam im Jahre 1864 in die St. Petersburger Academie. Schon in den Arbeiten, welche er behufs Erlangung der goldenen Medaille ausführte, zeigte sich seine Eigenart. Den ersten grossen Erfolg hatte er mit dem 1873 vollendeten «Schiffsknechten an der Wolga». Dieses Bild (im Besitze des Grossfürsten Wladimir) schildert den russischen Bauer als Lastvieh; Darstellung und Ausdruck der elenden Geschöpfe, welche ein schwerbeladenes Schiff stromaufwärts ziehen, sind so gelungen und wahr,

dass es unmöglich ist, sie zu vergessen. 1873 rühmte man diese Schiffsknechte als das sonnigste Bild in der Wiener Ausstellung. Die Gluth des warmen Sommertages ist darin trefflich wiedergegeben. In St. Petersburg bildete diese Arbeit nicht nur das Ereigniss des Tages, sie wurde durch verschiedene Reproductionen auch Eigenthum des russischen Volkes. Es dauerte lange, bis *Répin* wieder etwas Aehnliches schuf; «Iwan der Grause und sein Sohn am 16. November 1581» entstand 1885 und war ebenfalls von durchschlagender Wirkung. Der grause Zar hockt auf dem Boden und hält den soeben von ihm erschlagenen, sterbenden Sohn in seinen Armen. Beide Gestalten sind so plastisch, ihr Ausdruck so packend, dass man lebende Menschen vor sich zu sehen meint. Von den übrigen Werken ist noch der Wassergeist «Ssadko in seinem Reiche» zu erwähnen. Obschon dieses Sujet in *Répin's* Schaffensgebiet eigentlich nicht hineinpasst, ist doch die Schilderung des submarinen Reiches mit seinen schillernden Effecten, die er in den grossen Aquarien von London und Paris studirt hatte, und die Darstellungen der weiblichen Gestalten, welche Italien, Spanien und Frankreich darstellen, so gelungen, dass man dieses Bild mit den besten Schöpfungen der alten Meister vergleichen kann. In den Jahren 1879 und 1880 entstanden zwei Bilder, welche sich von den Werken, die *R.'s* Ruf begründeten, gleichfalls wesentlich unterscheiden. Die «Zarewna Sophie bei der Hinrichtung der Strelzy» steht nicht auf derselben Höhe wie seine Bilder aus dem russischen Volksleben der Gegenwart; in dem Bilde «Der Abschied des Rekruten», welches sich durch meisterhafte Behandlung des Colorits und durch glänzende Technik vortheilhaft auszeichnet, kehrt er zwar zum Volke zurück, aber die sentimentale Stimmung darin passt nicht zu seiner kraftvollen und energischen Natur; die junge Frau des Rekruten ist dabei die trefflichste Figur. Sein «Protodiakon» (1877) dagegen kann mit den «Schiffsknechten» wetteifern; in dieser Figur ist durch Schilderung des seelischen Ausdruckes der Gipfelpunkt des Malers bezeichnet. Eine Reihe von Portraits konnte zwar *R.'s* Ruhm nicht mehren, sichert ihm aber einen hohen Rang unter den Bildnissmalern der Gegenwart.

A. Wereschtschágin. Apotheose des Krieges.

Nur wenig genannt, aber höchst talentvoll war der Historienmaler *Wjatscheslaw Grigorjewitsch Schwartz*, 1869 als Dreissigjähriger gestorben. 1861 arbeitete er in Berlin unter *Schrader* und *Kaulbach*, 1867 vervollkommnete er sich in Paris unter *Meissonier*. Trotz seines kurzen Lebens hat er viele bedeutende Werke hinterlassen; seine Motive entstammen vorzugsweise der russischen Geschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Mit 23 Jahren schuf er den grossen Carton: «Iwan der Grause an der Leiche des von ihm getödteten Sohnes». Er erhielt dafür die grosse silberne Medaille. Den grausen Zaren und seine Zeit hat Niemand so treffend geschildert wie *Schwartz*: die Züge, welche er dieser historischen Gestalt verlieh, wurden zu einem typischen Vorbild für alle Nachfolger des Künstlers. Es folgte eine Reihe Federzeichnungen als Illustrationen zu Werken von Alexis Tolstoj und Lermantow. 1865 malte er die «Palmsonntagsprocession des Patriarchen Nikon», diesen auf einer weissen Eselin sitzend dargestellt, welche der Zar am Zügel führt. Fernere Werke von ihm sind: «Eine Conferenz russischer und ausländischer Diplomaten im XVII. Jahrhundert», ausgezeichnet durch vorzügliche Charakterisirung der einzelnen Gestalten, «Zar Alexej Michailowitsch, Schach spielend», «Die Erhebung einer Zarenbraut zur Zarewna» u. s. w. Sein Meisterwerk ist «Der Frühlings-Wallfahrtszug des Zaren» (1868). Dieses Bild (wohl sein letztes) schildert mit frappanter Wahrheit eine russische Schneelandschaft mit ihren elenden Dörfern auf öder Ebene im Vorfrühling; inmitten der trostlosen Fläche schwankt der grosse, plumpe Kutschschlitten des Zaren, umgeben von der reitenden Leibwache (den Strelzy). Der Historiker Kostomarow

nennt *Schwartz* den Begründer einer neuen Schule der russischen Historienmalerei. Seine Zaren und Mönche,

W. Wereschtschágin. Tödtlich verwundet.

Hofleute und Bauern, Herrinnen und Dienerinnen, Soldaten, alte Frauen und Volksgestalten, seine Scenen der Arbeit und des Müssiggangs, des Frohsinns und der Frömmigkeit, bilden eine Galerie unerreichter charakteristischer Figuren, die nur von der Hand eines genialen Meisters geschaffen werden konnten. Längeres Leben hätte ihm einen europäischen Ruf verschafft.

Wohl der hervorragendste und bekannteste unter den modernen Künstlern ist *Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschágin*, geboren den 14. (26.) October 1842 im Dorfe Ljubéz, Gouvernements Nowgorod. Er hat sich in der Künstlerwelt eine Sonderstellung erobert, einen Ruhm errungen, der ihm nicht nur in der Geschichte der russischen Malerei, sondern in den Annalen der Kunst überhaupt einen bleibenden Ehrenplatz sichert. Mag man über diesen Künstler urtheilen wie man will, staunenswerthe Leistungsfähigkeit und Genialität kann man ihm nicht absprechen. Wollte man seiner ganzen künstlerischen Thätigkeit gerecht werden, so müsste man Bände schreiben. *W.'s* Talent ist reicher und mannigfaltiger als dasjenige von *Schwartz*; er ist, wie *Répin*, vorzugsweise Schilderer von Menschenmassen und wie dieser im höchsten Grade tendenziös. Beiden ist die Kunst nicht Selbstzweck, denn sie geizen nicht allein nach dem Beifall des kunstliebenden Publicums, sie wollen mit den Werken ihres Pinsels vielmehr auch das Lob der Menschenfreunde erringen. Beide sind Tragiker, fern liegt ihnen Alles, was den Sinnen schmeichelt. *W.* malte fast gar keine weibliche Figur, seine Specialität ist der Krieg, aber es wäre durchaus falsch, ihn als Schlachtenmaler zu bezeichnen. Die Soldaten, welche er malt, sind Volksgestalten, welche nur den Soldatenrock tragen. Nicht mit Unrecht verglich man *W.* mit dem Grafen Leo Tolstoj; Beide schildern ihre Soldaten nicht als Glieder einer besonderen Kaste, sondern als eigenartige Volkstypen. Von *Répin* und den anderen russischen Künstlern unterscheidet sich *W.* nicht nur durch seine Vorliebe für Kriegsepisoden, sondern auch durch die Art, wie er den Krieg schildert, besonders aber durch seine persönlichen Charaktereigenschaften. Es gibt wohl kaum einen Künstler, der, wie er, einen so ruhelosen Geist hat und ein so unstätes Leben führt. Ein Bedürfniss nach Abenteuern und Gefahren, ein Hang, das Leben zu riskiren, liegt in seiner rastlosen Natur und spiegelt sich in vielen seiner zahlreichen Arbeiten. Ein weiterer hervorragender Zug, der sich in so hohem Grade bei keinem anderen Maler wiederfindet, ist seine Liebe zur Menschheit, zum niederen Volke; dieser Zug macht ihn zu einem ebenbürtigen Gesinnungsgenossen der Dichter-Realisten Turgenjew, Dostojewskij und Leo Tolstoj. Er ist der ausgesprochenste Demokrat; alles Conventionelle ist ihm ebenso verhasst, wie die Beschönigung der Nachtseiten des menschlichen Lebens, wie die officielle Lüge. Ein Patriot im chauvinistischen Sinne ist er nicht, seine Menschenliebe umfasst mit gleicher Innigkeit den von den Leiden des Krieges heimgesuchten Asiaten und Türken, wie seinen russischen Bruder. Man kann ihn dreist zu den Historikern der Gegenwart zählen, denn er schildert seine Erlebnisse nicht nur mit Pinsel und Farbe, sondern auch mit der Feder. In seinem Vaterlande fand er nur sehr getheilten Beifall; der officielle Patriotismus ist weit entfernt, seiner Rücksichtslosigkeit unbedingte Anerkennung zu zollen; man liebt in Russ-

land solche unabhängige Charaktere, welche Gunstbezeugungen verschmähen und auf den Geschmack und die Wünsche der Grossen kein Gewicht legen, durchaus nicht. In Westeuropa und in America fand er mehr Anerkennung und Bewunderung, wenn auch nicht als Künstler, so doch als Apostel der Humanität und als Strafprediger gegen die Gräuel des Krieges.

Die ersten Erzeugnisse dieses aussergewöhnlichen Künstlers waren ethnographischen und sittenschildernden Charakters; zu dieser Categorie gehört die «Procession mohamedanischer Fanatiker in Schuscha». Nach seiner Rückkehr aus dem Kaukasus war *W.* zwei Jahre in Paris bei *Gérome*. Er hat indesssen durch die Pariser Einflüsse absolut nichts von seiner Eigenart eingebüsst. Dagegen entwickelte sich hier sein eminentes Zeichnentalent immer mehr, während sein Colorit noch viel zu wünschen übrig liess. 1867 bis 1870 lebte er in Centralasien und nahm im Gefolge des Generalgouverneurs Kauffmann an den Kämpfen gegen die Turkmenen theil, wobei ihm für persönliche Tapferkeit der St. Georgsorden zu Theil wurde. Die Bilder aus dem Volks- und Kriegsleben jener Gegenden zeichnen sich durch unverfälschte Wahrheit und treffende Charakterisirung aus. Drei derselben, «Nach dem Erfolg», «Nach dem Misserfolg» und «Die Opiumesser», nebst einer Anzahl von Studien, wurden in St. Petersburg ausgestellt und erregten grosses Aufsehen, nur tadelte man das trübe, harte und trockene Colorit derselben. 1870—1873 wurden dann in München die Errungenschaften der central-asiatischen Expedition verarbeitet. Hier lernte er die Mittel seiner Kunst vollständig beherrschen, hier gelang es ihm, seinem urwüchsigen Talent auch die Vollendung der Farbengebung hinzuzufügen; sein Catalog von 121 Gemälden, die er im Frühjahr 1874 in St. Petersburg ausstellte, beweist, mit welcher Schnelligkeit und Leichtigkeit er arbeitete. Da wir auf den Inhalt dieser Bilder hier unmöglich eingehen können, so beschränken wir uns auf die Bemerkung, dass sie grösstentheils landschaftliche, ethnographische und architectonische Sujets behandeln und dass ihnen Phantasie und künstlerische Erfindung fast gänzlich mangeln. Nur in etwa einem Dutzend derselben kam eine durchaus selbstständige Stimmung zum Durchbruch; in diesen wenigen Bildern gelangte der künstlerische Geist, seine Liebe und sein Hass, seine Entrüstung und sein Humor, mit besonderer Energie und Deutlichkeit zur Darstellung. Einige derselben waren hochtragischen Inhalts, wie «Der Vergessene», ein auf dem Schlachtfelde liegengebliebener, sterbender Soldat, um den sich die hungrigen Raben versammeln, während die Kameraden desselben in der Ferne davonziehen. Einen ähnlichen Eindruck machte auch das Bild «Umzingelt», das die verzweifelte Lage eines Häufleins heroischer Russen darstellt, die, in einem Engpass von turkestanischen Reitern umgeben, unrettbar verloren sind. Diese grosse Gemäldesammlung gelangte zuerst im Jahre 1873 im Crystallpalast zu London zur Ausstellung und erregte dort ein ausserordentliches Aufsehen; die Kritik pries diese Bilder fast einstimmig als Werke eines Künstlers, der Seinesgleichen nicht hat. Als diese Galerie im Frühjahr 1874 nach St. Petersburg kam, strömte eine Menschenmasse herbei, wie man sie bei ähnlicher Gelegenheit in Russland noch niemals gesehen hatte. Es waren vorzugsweise diejenigen Werke, in denen er seinem Abscheu gegen die Gräuel des Krieges Ausdruck gegeben, welche das meiste Aufsehen — aber auch den grössten Hass der Reactionäre gegen den Künstler erregten. Einige dieser Bilder wurden ihm sogar als Verbrechen angerechnet und die Folge war, dass der auf's höchste erbitterte Künstler drei Kriegsscenen, «Der Vergessene», «Umzingelt» und «Eingenommen», verbrannte.*)

Trotz eifriger Bemühungen konnten es seine einflussreichen Gegner nicht verhindern, dass ihm die kaiserliche Academie der Künste den Professortitel antrug; der stolze Künstler erklärte jedoch, dass er alle Auszeichnungen für künstlerische Verdienste als schädlich für die Kunst betrachte. Er lehnte den Professor-Titel daher ab.

Die Jahre 1874 bis 1876 verbrachte er in Indien und holte sich dort eine reiche Sammlung von Naturstudien, Ansichten, Städte- und Figurenskizzen, welche zu einer Reihe von Gemälden aus der Geschichte Indiens unter britischer Herrschaft verarbeitet werden sollten. Die Arbeit kam jedoch nicht zur Ausführung, denn als der Künstler in Paris damit beschäftigt war, brach der Kampf zwischen Russland und der Türkei aus.

*) Fast alle seine Bilder aus Chiwa und Turkestan befinden sich im Hanfstaengl'schen Verlage.

Er eilte auf den Kriegsschauplatz und betheiligte sich wiederholt persönlich an Kämpfen, wurde verwundet, lag zwei Monate in einem Bukarester Lazareth, wohnte der Belagerung von Plewna bei und bekleidete sogar den Posten eines Stabschefs bei General Gurko. Nachher bereiste er den Schauplatz der Kämpfe in Bulgarien, um daselbst Studien zu machen. Als er darauf nach Paris zurückkehrte, malte er (1879 bis 1880) eine ganze Reihe Bilder aus dem nun beendeten Kriege, welche er, nebst einigen Gemälden aus Indien, in London, Paris, Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Brüssel und Pest ausstellte und dann nach Moskau und Petersburg brachte.

Nachdem *Wereschtschágin* nochmals nach Indien zurückgekehrt war, begab er sich im Jahre 1884 nach Syrien und Palästina. Das Resultat dieser Reise war eine neue Serie von Bildern, unter denen sich der «Einzug eines indischen Vicekönigs» und eine «Indische Strafvollstreckung» auszeichneten. Im Jahre 1885 riefen seine Bilder aus Palästina, namentlich die Darstellungen aus dem neuen Testament, denen er Renan's «Leben Jesu» zu Grunde gelegt hatte, in Wien einen lebhaften Protest seitens der katholischen Geistlichkeit und Presse hervor. 1886 wurde diese aus 82 Bildern und vielen Zeichnungen bestehende Collection in Berlin und Leipzig, 1888 in Amerika ausgestellt; die Ausstellung derselben in New-York rief eine ganze Literatur, vor allem eine heftige Polemik in der Tagespresse hervor. Auch in Europa, namentlich in Russland, waren seinen Ausstellungen zahlreiche kritische und polemische Abhandlungen gefolgt. Seine umfangreiche künstlerische Thätigkeit forderte zu solchen Kämpfen förmlich heraus, denn *Wereschtschágin* ist ein entschiedener Parteigänger des Naturalismus; er entnimmt seine Sujets fast ausnahmslos den Ereignissen der Gegenwart, die Jeden mehr oder minder lebhaft beschäftigen; in der Behandlung seiner Vorwürfe ist er vor allen Dingen wahr, kein Wunder somit, dass die Angriffe gegen diesen hochgebildeten und mit so eminenter Beobachtungsgabe ausgerüsteten Künstler auf der anderen Seite eine ebenso warme Theilnahme der Gesinnungsgenossen wachriefen.

W. Wereschtschágin. Thüre einer Moschee.

Wereschtschágin ist auch als Schriftsteller bekannt; er beschrieb seine Reisen, ebenso die selbstgeschaffenen künstlerischen Werke und zeichnete seine Erinnerungen auf. Es sind dies: «Bemerkungen, Skizzen und Erinnerungen», weiter: «Eine Reise in den Himalaja», letztere mit autographischen Illustrationen.

Das Thema verdiente eine viel weitläufigere Behandlung, um so mehr, als die vorhandene Literatur

darüber nicht sehr reich ist. Mit Ausnahme einiger werthvoller aber einseitiger Journalartikel des russischen Kunsthistorikers und Kritikers Stassow und der gediegenen Werke und Aufsätze von F. J. Bulgakow*) fehlt es in Russland an einer Geschichte der eigenen modernen Kunst. Die meisten Künstler verschmähen es, ihre Werke auf fremden Ausstellungen sehen zu lassen; daher hat das Ausland

*) Namentlich ist das im Jahre 1890 in russischer Sprache erschienene Werk F. J. Bulgakow's «Unsere Künstler (Maler, Bildhauer, Mosaikkünstler, Graveure und Medailleure) auf den academischen Ausstellungen der letzten 25 Jahre» für Jeden, der sich mit der modernen russischen Kunst bekannt machen will, dringend zu empfehlen. Es enthält die Biographien von mehreren hundert Künstlern und über 700 Reproductionen ihrer Werke. Als Ergänzung erschienen die illustrirten Cataloge der St. Petersburger Ausstellungen in sehr befriedigender Ausstattung.

W. Wereschtschágin. Gefängniss in Samarkand.

von der bildenden Kunst im Zarenreiche nur eine sehr unvollkommene und lückenhafte Vorstellung. Es ist indessen ganz zweifellos, dass diese Kunst ebenso werthvolle Producte aufweisen kann, wie diejenige anderer Culturstaaten. Es geht ihr, wie es vor wenigen Jahren der russischen Literatur erging. Dostojewskij, Gontscharow, Leo Tolstoj kennt man bei uns auch erst seit kurzer Zeit; seit man sie aber kennt, stellt man sie in eine Reihe mit den hervorragendsten Dichtern und Denkern der Gegenwart. Sollte es uns gelingen, durch diese Zeilen weitere Kreise für die russische Kunst zu interessiren, so dürfen wir uns rühmen, auch auf diesem Gebiete erreicht zu haben, was wir auf literarischem Gebiete durch unsere Uebersetzung von Dostojewskij's « Raskolnikow » erzielten.

Hugo-Vogel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna.

MÜNCHENER AUSSTELLUNGS-GÄNGE

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

H. E. v. Berlepsch. Hochwasser.

II.

ENGLAND und SCHOTTLAND.

Englische Bilder auf einer continentalen Ausstellung ausser in Paris etwa zu sehen, war bis vor wenig Zeit etwas Seltenes. Dies mag zum guten Theile daran liegen, dass jene englischen Maler, deren Thätigkeit für die Kunst von wirklichem Belang ist, ihr Absatzgebiet im eigenen Lande haben, eine so grosse Quote handwerklicher Kunstmaler wie anderswo dort aber nicht existirt. Auch liegen die Verhältnisse in Bezug auf Erwerbung von Kunstwerken insoferne etwas anders denn bei uns, als die Aristokratie neben dem Interesse für alle Sport-Arten auch ein Interesse hat, tüchtige Arbeiten käuflich zu erwerben, geschehe dies nun aus wirklicher Antheilnahme oder aus anderen Motiven. Was weiss indessen der deutsche Junker von der Kunst? Allenfalls was für ein Strumpfmaass die Primadonna des Ballets hat. Und was geschieht von Seiten der reichen Bourgeosie? In England, wie gesagt, kaufen die reichen Leute Bilder. Das wissen die Münchener Künstler sehr wohl, denn gerade aus der Isarstadt wanderte alljährlich ein ganz bedeutendes Contingent von Leinewanden über den Kanal; daher mag denn auch die oft gehörte Meinung stammen, dass mit Aus-

nahme einiger Matadoren auf britischem Boden an wirklichen Künstlern wenig zu finden sei. Man kannte auf dem Continent eine Reihe englischer Kupferstiche, die in ihrer geleckten Manier nicht gerade immer das Vorzüglichste darstellen, was auf dortigem Grund und Boden gewachsen ist; man kannte vor Allem Reproductionen des berühmten *Landseer,* sah und bewunderte die trefflichen Holzschnitte des «Graphic» und der «Illustrated London News» oder freute sich über den kernigen Styl der «Punch»-Carricaturen, englische Kunst auf breiter Basis aber kannte weder unser Publicum noch unsere Künstler. Was sollten die Engländer auch den Continent mit ihren Arbeiten beglücken! Sie leben offenbar in dem Gefühle, ein solches Vorführen des eigenen Könnens nicht nöthig zu haben und folgen dabei jenem Selbstbewusstsein, das diese kräftigen, nationalstolzen Insulaner erfüllt und ihnen in jeder Lage des Lebens jenes bewundernswerthe Beharrungsvermögen verleiht, um welches wir sie als Allgemeingut füglich beneiden dürfen. Der Engländer geht mit seiner Sprache durch die ganze Welt; der Verlass auf eine Regierung, die keinen Spass versteht, wenn man ihren Unterthanen gegenüber handgreiflich wird, hat diese Sprache zur Weltsprache gemacht und ihr überall thatkräftig beigestanden. Wie die Nation, so ist das Individuum. Für gesunde körperliche Ausbildung der Jugend wird in England weit mehr gethan als bei uns, die wir gymnastische Spiele kaum kennen, es sei denn, dass sie z. B. von Turnern getrieben werden. Man hält es dort nicht für nöthig, dass ein junger Mann im Studentenalter seinen Arm und die Widerstandsfähigkeit seines Schädels immerfort auf dem Fechtboden erprobe, vielmehr wird die gleichmässige Ausbildung des Körpers angestrebt und zwar nicht blos in reiner Kraftübung, sondern bei Spielen, an denen auch Damen theilnehmen. Wer je Gelegenheit hatte, dies in practischer Weise mit anzusehen, wird kaum behaupten wollen, dass das Resultat hinter jenem zurückstehe, was unser «Comment» hervorbringt, schon aus dem einen Grunde, weil in England das gymnastische Spiel in allen Kreisen getrieben wird, etwas Selbstverständliches ist und, wie gesagt, auch vom zarten Geschlechte in ausgiebigster Weise cultivirt wird. Daher denn der durchgehend gute, freie Ton im gesellschaftlichen Verkehr beider Geschlechter. Man sehe dagegen unsere Elite-Bälle an! Wo ist die junge Männerwelt bei solchen Gelegenheiten zumeist zu finden? In München gewiss im «Bierstübel», das ja nirgends fehlen darf.

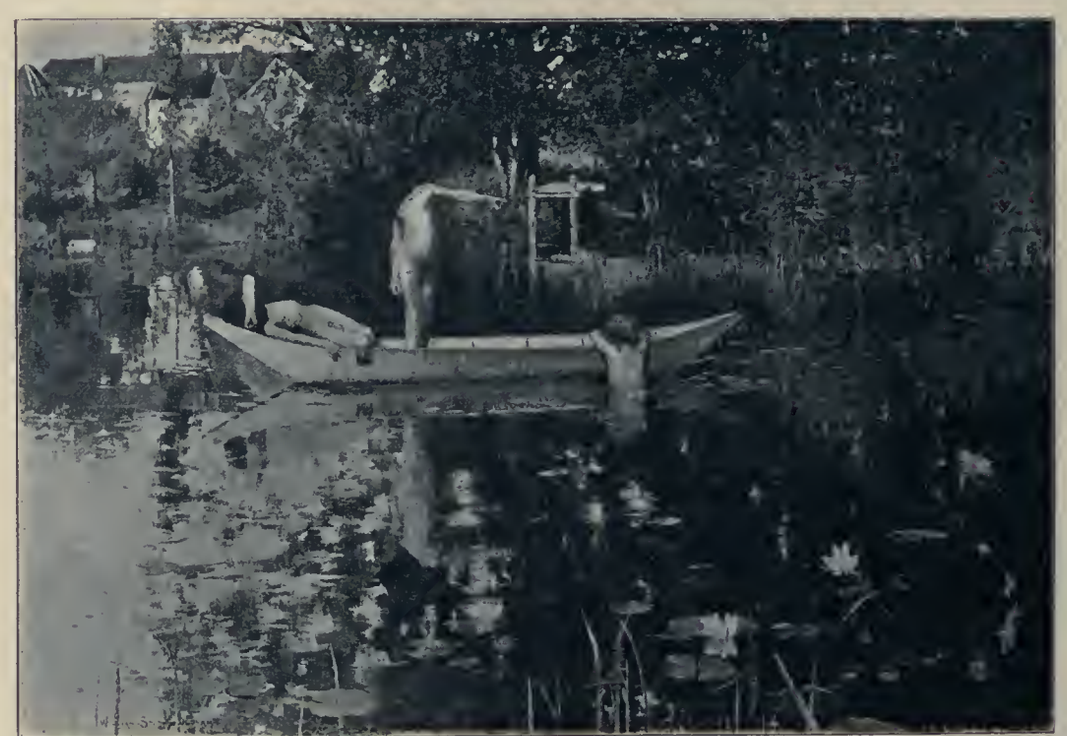
Wo nun so viele Umstände, von der hohen Politik angefangen bis zu den Antheilnehmern an einer Partie Foot-Ball oder Cricket, ziemlich concentrisch darauf hinarbeiten, die Machtstellung des Staates auch im einzelnen Individuum zu verkörpern, zum practischen Bewusstsein zu bringen, da ist es selbstverständlich, dass auch das künstlerische Leben von solchen Einflüssen direct und indirect berührt, beeinflusst wird. Freilich darf man jene Sorte reisender Engländer, wie man sie in allen Museen des Continents herumlaufen sieht, ebensowenig als die geistigen Vertreter der Nation ansehen, welche an künstlerischem Thun und Treiben lebhaften Antheil nehmen, als man die allerorts in massenhaftem Aquarell-Farben-Verbrauch betretenen Ladies als Vertreterinnen der englischen Kunst ansehen kann. Die machen es gerade so wie die sog. gebildeten Stände anderer Nationen; gibt es doch in Deutschland keine grössere Stadt ohne Damenmalschule oder -Schulen, welche ihre Wirkung bei Geburtstags-, Hochzeits- oder Weihnachtsgeschenken allerorts geltend machen und mit dem Gesang, dem Clavierspiel, die von einem guten Theil der jungen Schönen und Unschönen betrieben werden, auf einer Rangstufe stehen und den Geschmack, wie man fälschlicher Weise oft annimmt, durchaus nicht im höheren Sinne ausbilden.

Einen Abriss der Geschichte englischer Kunst hier zu geben, hat keinen Zweck. Wer sich darüber orientiren will, findet in den Schriften Ruskin's, in den «British Painters» (London, bei David Bogue), in den «Modern Artists» von Wilfr. Meynell, in dem dreibändigen Werke von Horace Walpole und anderen Büchern hinlänglichen Aufschluss. Es mag genügen, wenn hier gesagt wird, dass, wie anderwärts, das Fühlen und Empfinden der Natur gegenüber sich gleichmässig in der Richtung der Litteratur ebenso kundgab wie in der bildenden Kunst, dass die Landschaft und ihre Schönheiten gleichwie der Mensch als Mensch, nicht blos als Gesellschaftsglied, ebenso förmlich entdeckt wurde wie anderswo, dass die Zeit der Naturbewunderung und Verherrlichung auf jene andere folgte, die ihre Stärke auf dem Gebiete des Verstandes suchte, kurzum dass an die Stelle der bewussten und überlegten Geistesäusserung die Bewunderung für Dinge trat, die völlig ausserhalb des speculativen Philosophirens liegen und damit eine ganz neue Weit erschlossen wurde; dass diese gegenüber der früheren Periode nun ganz, um und um, in roman-

tischem Schimmer höherer Potenz erglänzte, ist eine natürliche Nothwendigkeit solcher Reaction. Der Mensch in ihr erscheint anders gestaltet, anderen Zielen zustrebend, anderen Vorbildern folgend als jener, der all seine Aeusserungen in Beziehung zu der Welt bringt, in der er als Arbeits-Existenz, nicht als Gefühls-Individuum dasteht. Wenn für diese Periode ein Name der englischen Literatur genannt werden soll, der seine Reflexe auch in der Welt der Kunst geltend machte, so ist es Walter Scott. Damals begann in England neben dem Sitten- und Historienbilde vor Allem die Landschaftsmalerei zu blühen. Sie hat, wenn auch mannigfachen Schwankungen und Uebergängen unterworfen, sich bis heute siegreich als ein ganz hervorragendes Element behauptet, gesund entwickelt und ist dabei in ihren wesentlichsten Vertretern durchaus national geblieben. Die Sittenschilderung, das Bild aus dem Leben des eigenen Volkes hat lange Zeit unter den Nachwirkungen der romantischen Periode gelitten; vielfach machte sich eine gewisse süssliche und dabei dennoch verknöcherte Anschauung geltend, bis auch da ein frischer Windzug durchstrich und mit falschen Empfindungen ebenso aufräumte wie mit jenen gemalten Erscheinungen, die im Leben niemals auf zwei Beinen herumgehend gesehen werden, wohl aber im erdichteten Menschen ein falsches Bild des Thatsächlichen geben. Die Reihe dieser Künstler ist zwar noch nicht ausgestorben, doch auf dem Aussterbe-Etat. Sie sind Leute, die es weniger mit der Phantasie zu thun haben, als dass sie mit gewissen vagen Begriffen der Gefühlswelt behaftet sind, denen sie keinen präcisen Ausdruck zu verleihen wissen — übrigens Gestalten, wie sie auch bei uns zu Lande noch in genügender Anzahl vorkommen. Daneben existirt in England natürlich noch die «hohe Kunst», d. h. jene Richtung, die sich mit Aufgaben befasst, welche ihre Blüthezeit in anderen als den heutigen Tagen hatten und als die specifisch academischen bezeichnet werden müssen. Dahin zählen Sterne ersten Ranges, deren Ruf so fest steht wie nur etwas in der Welt. Geschichtsmaler hat England auch. Sie sind zum Theil ebenso langweilig wie die unsrigen, und wenn auch in Bildern, wie jene des zum Engländer gewordenen Belgiers *Alma-Tadema*, die höchste Virtuosität des Malers brillirt neben einer imponirenden Kenntniss archäologischer Dinge, so wird man doch keinen Augenblick anstehen, gewisse dem modernen Leben entnommene Stoffe, die von diesem Künstler behandelt worden sind, höher zu stellen. Die in Frankreich zuerst aufgetretene Reaction gegen das auf Kosten der Natürlichkeit Aufgeputzte und Geschmückte in der Kunst warf nicht blos Reflexe nach England hinüber. Sie hat vielmehr durchschlagend gewirkt, doch blieb die Bewegung, soweit sie wirklich bedeutende Künstler mit in ihre Kreise zog, nicht im Abhängigkeitsverhältnisse zu Frankreich stehen, sondern gewann den eigenen Boden wieder. Damit soll übrigens nicht gesagt sein, dass nicht einzelne Erscheinungen vorhanden sind, die sich französischen Einflüssen der radicalsten Art ganz und gar angeschlossen haben. Dass endlich bei einem Volke, was vermöge seiner wohlbefestigten Stellung in allen Erdtheilen eigene Territorien besitzt und sie aus seiner Mitte mit Colonisten aller Rangstufen bevölkert, das Hereinziehen fremdländischer Erscheinungen eine Rolle spielt, ist klar. Englische Künstler leben in Indien ebenso wie in Australien oder am Cap der guten Hoffnung. Sie leben dort im eigenen, nicht im fremden Lande, und was daher an solchen Stoffen in der Kunst auftritt, trägt durchschnittlich einen anderen Stempel als die Arbeiten reisender Künstler anderer Nationen. Schon eine Stadt wie London, die Einem das Gefühl einflösst, als befände man sich im Centrum der ganzen Welt, muss in dieser Beziehung ganz andere Eindrücke hervorrufen als andere Städte, die, obwohl gross, doch nicht in dem Maasse den ganzen Erdball seine Beziehungen dahin richten sehen. Doch genug davon. Die Kunstwerke selbst sprechen besser als die weitläufigste Erörterung über die Bedingnisse ihres Entstehens, und was in München ausgestellt ist, gibt immerhin einen grossartigen Begriff von der Mannigfaltigkeit künstlerischen Arbeitens in Britannien. Eine geschlossene Gruppe, die, wenn auch im Einzelnen mannigfach ausgebildet, doch im Wesentlichen einem Ziele zustrebt, bilden einzig die Neuschotten, die Glasgower Schule und ihre Anhänger. Sie können nicht so ohne Weiteres als zur englischen Kunst gehörig behandelt werden und bilden in ihrer Art ein Gegenstück zu den Norwegern.

Spricht man von der Royal Academy von England, so ist es in künstlerischer Hinsicht gerade als wenn man in politischer von den Tories spräche. Ihre Mitglieder müssen durch eine lange Reihe von Thaten bewiesen haben, dass nichts, was ungentlemanlike ist, jemals auf die Leinwand gekommen sei. Sie ist vornehm und hat desswegen die Sympathie der vornehmen

Welt, die wohl Manches für ungentlemanlike anschaut, was der Mensch, der mitten im Gewühl des modernen Existenzkampfes steht, selbst durchmacht oder Anderen gegenüber anwendet, wogegen wiederum die «selfmade men» gar manchen hochgeborenen Nichtsthuer auch nicht gerade mit dem Ausdrucke ihrer allervorzüglichsten Hochachtung behandeln. Das beruht, wie Alles in der Welt, auf Gegenseitigkeit. Also steht es auch mit der Royal Academy of England, deren Mitglieder frohgemuth vom Vortheile des erworbenen Sitzes in dem aristokratischen Institute Gebrauch machen, während Andere in jenem Tone davon sprechen, den der Fortschritt gegenüber dem starren Conservativismus von jeher angeschlagen hat. *Frederik Leigthon* in London ist derzeitiger Präsident der Royal Academy, malt die antike Götter- und Heldenwelt, gilt für einen vorzüglichen Künstler und beehrte dies Jahr München zum ersten Male mit der Ueberlassung von dreien seiner Werke, welche über seine Stellungnahme zu der Bewegung unserer Tage gar keinen Zweifel aufkommen lassen. Er ist in seinen Werken streng, man möchte sagen: stylisirt, der reinste Ausdruck academischer Kunst; er ist bestimmt, in dem, was er will und sieht die Vollkommenheit der Kunst in der Darstellung tadellos gebauter



William Stott of Oldham, London. Der Badeplatz.

Menschen. Seine «Phryne» ist eine Lady; nichts erinnert an die Hetäre, sie könnte ebensogut eine Juno bei der Badetoilette sein, und es liegt nahe zu glauben, dass *Leigthon's* Kunstanschauung mindestens ebensosehr auf den Polykletischen Schönheitsregeln als auf dem Studium der Natur basire. Ich muss gestehen, dass ich als Richter einem solchen Weibe gegenüber niemals die Empfindung gehabt hätte, als wirke sie durch ihre Reize verführerisch, denn sie hat auch nicht den geringsten Hauch jenes Wesens an sich, das Makart zuerst in seiner «Pest in Florenz» den Weibern des galanten Lebens und später seinen Frauengestalten überhaupt gegeben hat. Der Ton des Fleisches lässt darauf schliessen, dass diese Phryne öfters Sonnenbäder zu nehmen gewohnt sei, denn er wirkt rothbräunlich und entbehrt jenes unsagbar schönen Schmelzes der Farben, welchen zartes Incarnat immer mit sich bringt, vollständig. Trotz alledem ist das Bild, will man nicht einen ganz einseitigen Maassstab gelten lassen, eine Leistung ernster Art, die man sich vielleicht am liebsten vom Rahmen einer guten Architectur umgeben vorstellt. «Perseus und Andromeda» sowie «Proserpina» sind kleine Farbenskizzen, über die sich nicht viel sagen lässt. Wesentlich anders in der ganzen Auffassung sind

Robert Haug pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Morgenroth.

einige mythologische Bilder von *William Stott* in London. Sein «Endymion», dem nächtlicherweile, umwoben vom erdentstiegenen Dunste, die keusche Göttin naht, ebenso wie seine «Geburt der Venus» wollen entschieden mehr durch den Reiz eines durchgehend grauen Tones als durch die klare Form wirken; ebenso verhält es sich mit seinem «Badeplatz», der Knaben zeigt, wie sie vom Kahne aus niederzutauchen im Begriffe sind in einen buschumsäumten, blauen Wassertümpel. Das Fleisch, in den Lichtpartien hell und glänzend, verräth durch die Schwärze der Schatten, dass die Figuren unter der einseitigen Wirkung des Atelierlichtes entstanden sind. Fast wie ein Gobelin, mit durchgehend grau-grünem Tone, wirkt des gleichen Autors «Nymphe», eine im Schatten des Waldes ruhende weibliche Figur, beinahe decorativen Charakters. Seine Bilder alle sind coloristische Interessantheiten, in denen manch geniale Seite steckt, doch reichen sie entschieden nicht an die Qualität eines Bildes des Schotten *Lavery*, «Ariadne», hinan, in dem mit den einfachsten Mitteln voller Ausdruck der Schönheit erreicht ist. Die Verlassene steht, von lichtem, halbniedergefallenem Gewande umhüllt, am Ufer, durch das schwellende Haar streicht der Wind von der dunkelblauen See her, die schweigsam Welle auf Welle heranrollen lässt, ohne Kunde zu geben von Dem, dess Liebe die schöne kretensische Königstochter umgarnte. Es ist wahrhaft wohlthuend, wieder einmal solch einer Erscheinung zu begegnen, die in gleichem Maasse darthut, dass der Künstler einem grossen poetischen Gedanken Raum zu geben versteht, als dass er ihn auch künstlerisch in herrlichster Weise lösen kann. Es liegt in der Erscheinung dieses Weibes so viel Anmuth, so viel Empfinden, dass man unwillkürlich immer wieder hingezogen wird. Dass *Lavery* dabei nicht etwa einseitig sich nur in solchen Stoffen bewegt (deren Bewältigung manche unserer Grössen aus wohlüberlegten Gründen gar nicht versuchen), beweist er in einer Reihe anderer Bilder. Unmittelbar neben dem vorgenannten befindet sich eine grössere figurenreiche Darstellung, welche die ganze Langeweile eines Ceremonienbildes athmet und ihr Hauptverdienst in den beinahe zweihundert Portraits hat, welche darauf angebracht sind. Es ist der «Empfang der Königin von England» in Glasgow. *Lavery* hat aus dem Stoffe gemacht, was sich überhaupt daraus machen liess. Ueberaus frisch, breit in der Farbe, schön in der Zeichnung, ohne irgend eine aufdringliche Seite, ist das Portrait einer jungen Dame zu Pferde vom nämlichen Künstler; das ist gesunde, herzwärmende Kunst. Die «Nacht nach der Schlacht von Langside» (Maria Stuart mit einem Trupp Reisiger auf der Flucht) kommt dagegen, obschon es eine breite und gute Farbenstudie ist, kaum in Betracht. Dagegen zeigen eine Reihe von morgenländischen Bildern, dass der Künstler auch solchen Stoffen von der richtigen Seite beizukommen versteht. Geradezu fascinirend durch das in ihnen niedergelegte Maass küntlerischen Könnens wirkt eine Reihe von Aquarellen, ebenfalls Scenen aus orientalischen Städten darstellend, von *Arthur Melville*, London. Die Art, wie diese figurenreichen Strassenbilder mit den phantastischen Architecturen behandelt sind, hat etwas Blendendes; es ist ein Können ganz ungewöhnlicher Art darin niedergelegt, ein spielendes Behandeln der Technik ohnegleichen, ein Umspringen mit der Farbe, was jeden Gedanken an Schwierigkeiten beim Arbeiten in den Hintergrund stellt. Dabei sind sie in reiner Aquarelltechnik gehalten, ohne irgendwelche Anwendung von Gouache. Das farbige Gewimmel einer nach Tausenden von Menschen zählenden Volksmenge, wie es sich auf offenem Marktplatze entwickelt, ist mit derselben Virtuosität behandelt wie Einzelgruppen burnusumgürteter, turbangekrönter arabischer Erscheinungen, die durch einen Thorbogen in den Hof eines galleriumschlossenen Hauses einreiten, oder die kauernden Gestalten, die dem Thun und Treiben eines Schlangenbändigers mit Aufmerksamkeit folgen. Es ist dabei, trotz der Buntheit der Figuren, der einheitliche Eindruck in bewundernswerther Art festgehalten, Licht und Luft spielt überall hinein, kurzum, es sind Leistungen, die, wenn auch vielleicht an der Grenze des Manierismus stehend, doch nimmer aus dem Gedächtnisse entschwinden und Einem unwillkürlich den Ausdruck «Hut ab» auf die Lippen legen. Aehnliches ist in München nie zuvor gesehen worden. Es ist bei Allem obendrein der Ausdruck einer absolut selbstständig gearteten Künstler-Individualität, die nach keiner Seite hin auch nur im Entferntesten ein Anlehnen an dies oder jenes Vorbild verräth.

In das Gebiet der historischen Costüm-Malerei gehört «Der erste Prince of Wales» von *Philipp Morris* in London. Es ist eine Scene mit Harnischen, Helmen, Schwertern und einigen damit in Verbindung gebrachten menschlichen Figuren, zu deren Charakter-Eigenschaften die Tugend dramatisch wirksamen Auftretens nicht

gehört. Der junge Prinz, welchen Eduard I. den wälischen Edlen zeigt, von ihnen den Eid der Treue für den gekrönten Bambino verlangend, thut als malerische Figur, was Hunderte solch historischer Helden auf der Leinwand thun, er steht Modell; das aber thut er mit Bewusstsein. Der grosse, ihm zu Füssen sitzende Jagdhund ist vielleicht eine der sprechendsten Figuren des Ganzen; er ist im Einschlafen begriffen. Gemalt ist das Ganze mit beneidenswerther Gründlichkeit, indessen wollen wir nicht hoffen, dass das Bild in München bleibenden Eindruck bei unserer zukünftigen Malergeneration hinterlassen habe. Ein Damenportrait, ganze Figur, desselben Künstlers ist in Bezug auf die Darstellung des reichgarnirten violetten Atlaskleides ganz gewiss im Sinne der Bestellerin und ihrer Marchande de modes ausgefallen, indessen gehört es nicht zum Hervorragendsten, was die englische Bildnissmalerei heutzutage leistet.

David Murray, London. In Gorse.

Zu den Grössen Britanniens zählt *Sir John Everett Millais*, über dessen Bedeutung auf pag. 216 ff. Jahrgang 1890 dieser Zeitschrift eingehend berichtet worden ist. Wir hatten diesmal nicht das Glück, Arbeiten von ihm ausgestellt zu sehen, die seine grosse künstlerische Wirksamkeit erschöpfend zu illustriren im Stande sind. «Der Böse, Thränen säend» ist eine Leistung guter Art und zeigt die halbgebückte Figur eines ältlichen Mannes mit schlimmem Gesichtsausdruck, wie er, angethan mit rothem Gewande, in dämmernder Abendstunde über das Gelände schreitet, überall Körner der Bitterniss ausstreuend. Zu seinen Füssen windet sich die Schlange, hinter ihm schleicht scheu ein wolfähnliches Raubthier. Die ganze Stimmung ist tief, die Farbe kräftig, aber nicht von jener Sattheit, die dem hereinbrechenden Dunkel nach starkleuchtendem Sonnenuntergang eigen zu sein pflegt. *Millais'* zweites Bild stellt ein kleines Mädchen dar und ist Portrait. «Das ist niedlich», sagen gewiss Viele. Mir machte die Erscheinung mit Ausnahme des Gesichtchens den Eindruck einer älteren

Dame, denn das kleine Ding ist angethan mit Hut und Schleier, trägt einen dicken braunen Rock, sowie einen Muff, hat altväterisch gedrehte lange Stirnlocken und führt einen Regenschirm, den man füglich fragen könnte: Schirm, wo willst Du mit dem Kinde hin? Das Ganze hat den Charakter gewisser auch in Deutschland viel verbreiteter englischer Stahlstiche, die für unseren Geschmack ein wenig sehr süss wirken. Uebrigens hat es der Künstler nicht selbst zur Ausstellung gesandt, vielmehr ist es Privateigenthum, und wenn es als solches seinen Zweck erfüllt, so ist ja eine Hauptaufgabe erreicht. Vielleicht sind die Besitzer entzückt und schätzen daran nicht so sehr den Künstlernamen als das Baby, welches dargestellt ist, verehrt man doch an gar vielen öffentlichen Wallfahrtsstätten Darstellungen, die oft nicht in directem Zusammenhange mit Dem stehen, was man als «göttlich schön» bezeichnet. In imponirender Grösse schildert *Dudley-Hardy* (London) das Elend der Obdachlosen in der reichen und frommen Millionenstadt an der Themse. Am Fusse eines der Löwen des Trafalgar Square lagert, im Elend vereint, ein Trupp von Menschen, Männer und Frauen, kärglich beleuchtet vom Scheine des aufgehenden nebligen Tages; auf dem nassen, schmutzigen Strassenpflaster liegen sie eng aneinander gekauert da, ein Bild socialer Misère, das keines Commentars bedarf. Gemalt ist das Bild mit den denkbar einfachsten Mitteln, nirgends ist auf Kosten der schlichten Erscheinung ein speculativer Kniff angebracht. Was das Ganze sein will, das ist es im vollsten Maassstabe: ein Appell an die Menschlichkeit. In ganz andere Sphären, allerdings auch in morgendämmerige, führt das coloristisch vorzügliche Bild von *E. J. Gregory* in London, das eine Dame in reichem Ballkleide, etwas «fanée» zeigt, wie sie, in der Nähe des Flügels stehend, mit einem Herrn conversirt, der sich mit dem Ellbogen auf das Instrument stützt. Der Clavierspieler ist matt, er hat gespielt, gespielt zum ersten Tanz, zum zweiten, die ganze Nacht hindurch, so wie es eben sein alltäglicher Beruf ist — jetzt geht's beinahe nimmer, helles Tageslicht wird durch die Spalten der herabgelassenen Vorhänge sichtbar, die in der Hauptsache vom Scheine der brennenden Kronleuchter erhellt sind. Blumen, Volants, Schleppen — das ist Alles ganz anders als wenige Stunden zuvor, und die Zwei, die sich da unterhalten — ist es Liebe, Laune, Aufregung durch alle die gehabten Eindrücke? Sie haben sich noch immer etwas zu sagen. Das Bild ist in der Art der farbigen Behandlung als ein sehr tüchtiges zu bezeichnen; die Situation, treffend geschildert, hat nirgends eines jener Hinterthürchen, durch welches sich nun ein amüsantes Histörchen, irgend eine Perspective, eine Folgerung für die Zukunft erblicken lässt, wie das bei so vielen Genrebildern der Fall ist. Nein, es schildert eine Situation, die dem Künstler als malerischer Vorwurf diente und trägt keinerlei Nebenabsichten in sich; es ist, mit einem Worte gesagt, ein gutes Bild. Anders wieder ist die Scenerie auf *W. H. Bartlett's* Dämmerungsbild «Wunderschrein». Es behandelt eine jener Curen, die vielleicht manches gläubige Gemüth besteht, ohne dass der kranke Körper gesundet: eine Mutter mit dem todkranken Kinde im Gebete über ein Grab geneigt, dessen Inhalt Wunder wirken soll. Im Grunde genommen wollte mir das Ganze mehr wie ein Farbenproblem erscheinen, das sich der Künstler gestellt hat und worin er die Doppelwirkung des natürlichen Frühlichtes und des Scheines einer grossen Laterne wiederzugeben versuchte. Soll ich ein viertes Bild aufführen, das ebenfalls die Stunde der Dämmerung schildert, aber durchaus lyrisch, durch die Stille, die sich über die Natur breitet, wirkend, so ist es jenes von *Ernest Parton* in London «When day-light dies»: Ein Weg am Teiche hin, ein paar Bäume, zwischen deren Geäst jener eigenthümlich oscillirende Ton durchscheint, der halb Himmelsblau, halb aufsteigender, röthlich gefärbter Erddunst ist.

Marianne Stockes hat sich diesmal auf ein Gebiet gewagt, das bei allem trefflichen Können der Dame doch nicht ganz in ihrer Sphäre zu liegen scheint. «Das ewige Licht» stellt die Madonna knieend vor der Wiege mit dem Christuskinde dar. Von diesem gehen Strahlen aus, welche die weibliche Figur beleuchten; der junge Welterlöser sieht indess ein wenig hölzern aus. Das Kind ist nicht gut gezeichnet; da es aber der Mittelpunkt des Ganzen ist, so wird dieser Mangel allzustark in den Vordergrund gerückt und vermag die tüchtigen Seiten der Malerei, die hauptsächlich sehr stofflich behandelt ist, nicht zum Hauptgewichte zu erheben. Hübsch ist ein weiblicher Kopf, von der nämlichen Künstlerin herrührend und als «Edelweiss» bezeichnet. Beinahe an cornelianische Härte der Farbe erinnernd ist «Der Schatten des Todes» von *W. Kolman Hunt:* Christus, blos mit dem Lendentuche bekleidet in der Zimmer-

mannswerkstätte seines Pflegevaters stehend, breitet die Arme aus. Der dadurch an der Wand entstehende Schatten zeigt die Silhouette des Gekreuzigten, eine symbolische Darstellung, die, in eigentlich malerisches Gewand gekleidet, ihre Wirkung vielen Gemüthern gegenüber nicht verfehlen dürfte. Die detaillirte, jedes feineren Reizes bare Art der Behandlung aber, wie sie als Hauptmoment hier auftritt, arbeitet dem eigentlichen Kern der Sache gerade entgegen. In den nämlichen Raum, an die neutestamentliche Hobelbank, versetzt *Arthur Hacker* in London die Scene zwischen Christus und Magdalena. Zwar denkt beim ersten Anblick wohl kaum Jemand an die Persönlichkeiten, die der Maler geben wollte (ein Umstand, der gar vielen der modern-biblischen Bilder anhaftet, soferne dieselben nicht noch schlimmere Lücken: sichtbaren Mangel an wirklichem Können aufweisen. Müsterchen davon gibt es in nächster Nähe), vielmehr glaubt man, die Rückkehr einer gefallenen Tochter in das Elternhaus zu sehen. Abgesehen aber davon hat die Darstellung *Hacker's* etwas Tiefernstes im Ausdruck, dem die trefflich malerischen Eigenschaften der Arbeit wirksam zur Seite stehen.

Sidney Starr, London. Paddington Station.

Mit einer Unzahl von Bildern, so dass man beinahe glauben möchte, der Künstler habe im Glaspalast zu München ein eigentliches Verkaufsdépôt errichtet, ist *John Reid*, London, aufgetreten. Es sind nicht weniger denn achtundsechzig Nummern, also genug, um über die Art des ohne Zweifel genialen, in seiner Technik vielfach geradezu farbenblendenden Malers ein Buch zu schreiben. *Reid* steht jeglichem modernen Partei-Manierismus ferne, geht aber in manchen seiner, ich möchte sagen «stämmigen» Arbeiten unzweifelhaft auf dem Wege des Sonder-Manierismus. Farbe, glänzende Töne, auch wo sie naturgemäss der Wirkung des kalten Lichtes einigermaassen Platz machen müssten, zeichnen seine bald überwiegend figuralen, bald rein landschaftlichen Bilder aus, doch streift dieses Losfeuern der ganzen Palette zuweilen beinahe an Buntheit. Langweilig, nüchtern wirkt aber auch nicht eine einzige seiner Arbeiten. Wenn dabei hin und wieder der Form etwas mehr Bedeutung zugemessen worden wäre, so stünde Vieles entschieden um ein gut Theil höher. Vielleicht — ich weiss es nicht — ging auch der Künstler in erster Linie von dem Grundsatze aus, Bilder in den meisten Fällen als Schmuck

Robert Poetzelberger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Waisen.

James Whitelaw Hamilton, Helensburgh. Portrait.

und Zierde für Innenräume zu behandeln, ihnen folglich eine stark sprechende Erscheinung zu verleihen. Das trifft für decorative Malereien auch vollständig zu, denn sie haben nicht die Aufgabe, als Einzelnheit zu wirken, sondern. zur Stimmung eines ganzen Raumes beizutragen. *Reid* ist in seinen Schilderungen durchaus dem Heimathlande zugethan. Bald gibt er das Leben und Treiben am Ufer der See, wo mannigfache Fahrzeuge ankern, bald wieder Dorfscenen, oder er lässt den blauen Himmel mit seinen ziehenden Wolken, weite grüne Anger und Hügel oder schattige Bäume sprechen, da sind wohl seine intimsten Naturbeobachtungen niedergelegt. Es weht frische Luft durch sie, er lässt von allen Mitteln der Palette Nichts im Stiche, im Gegensatze zu Jenen, welche in einer grauen oder blau angehauchten Grundstimmung ihrer Bilder das Glaubensbekenntniss einer einseitigen Naturanschauung eröffnen. Auf einem grossen, äusserst figurenreichen Bilde, das dem Beschauer durch seine Effecte förmlich entgegenknallt, schildert er die Einbringung von Schmugglern, welche gefesselt vom Hafen über den mit Hökerweibern besetzten Marktplatz geführt werden, eine Arbeit, an der man mehr die Wucht der nebeneinander gesetzten Pinselstriche als die bildmässige Wirkung bewundern muss und die sicherlich neben dem farbenfeurigsten *Makart* oder *Canon* siegreich durchschlagen würde, anderswo zeigt er, wie ein vom Pferde abgestiegener, mit dem rothen Fracke des Fuchshetzers bekleideter Esquire mit einigen auf dem Felde beschäftigten Bauerndirnen scherzhafter Unterhaltung pflegt; das Bildniss einer jungen Dame, seiner Schwester, hat alles Anrecht, unter die guten Leistungen des Portraitfaches gezählt zu werden, kurzum er scheint in allen Sätteln gerecht zu sein. Seine Productivität lässt darauf schliessen, dass er auch an Gewandtheit in der Mache keinen Manco aufzuweisen habe und dies der Welt gerne offenkundig zeigt. Verfeinerte Art würde ihn ohne Zweifel unter die Besten erheben, die wir heute aufzuweisen haben.

Mit Altweiberhaus-Bildern sind unsere Ausstellungen seit einer Reihe von Jahren reichlich gesegnet gewesen. Man wurde dabei unwillkürlich an den Ausspruch des älteren *Goncourt,* «Les frères Zemganno» betreffend, erinnert, wo er sagt, hässliche und niedere Naturen seien leicht zu schildern, weil ihr innerer Mechanismus einfach zu durchdringen sei; sein Ehrgeiz gehe darauf hinaus, ein realistischer Schilderer Dessen zu sein, was hochherzig ist, was schön aussieht, was gut riecht, weil es viel schwerer sei, ein eindringliches, weder conventionelles noch phantastisches Studium der Schönheit an den Tag zu legen, als das Hässliche zu verstehen und zu malen. Tritt aber bei der Darstellung solcher Sujets obendrein ein sichtlicher Mangel von eigentlichem Können zu Tage, so bekommt man schliesslich jenen Degout davor, der den Werken mancher unserer deutschen Zukunftsapostel oft ein treuer Begleiter ist. *Hubert Vos,* London, stellte ein Bild aus, dessen Motiv er sich im Altfrauenhause zu Brüssel geholt hat. Mag man sich mit dem Sujet als solchem befreunden oder nicht, Eines bleibt sicher, dass das Ganze als farbige Leistung mit zu den guten Nummern der Ausstellung zählt und etwas Packendes durch die in festen, ungebrochenen Tönen sich bewegende Gesammtstimmung in sich trägt, welche den Ausdruck des Klargewollten in jeder Beziehung aufweist und den Künstler als einen vorzüglichen Coloristen zeigt. Nicht weniger gut, stellenweise als Erscheinung vielleicht noch interessanter sind zwei Portraitköpfe von ihm.

Wie ein Experiment wirken die badenden Frauen von *Philipp Wilson Steer.* Er probirt durch das Nebeneinandersetzen complementär wirkender Farben seine

Wirkung zu erzielen und vermeidet die Anwendung ruhiger, einheitlicher Localtöne, ein Versuch, der heute von Vielen gemacht, von den Meisten mit zweifelhaftem Erfolge abgeschlossen wird. Ist auch nach physikalischen Gesetzen das Licht immer und überall aus verschiedenfarbigen Lichtwellen zusammengesetzt, was durch die Wirkung des ersten besten Glasprisma's nachzuweisen ist, so erscheint es dem Auge doch stets als ein einheitlich geschlossenes Ganzes, an welchem hauptsächlich Uebergangsstellen von einem Tone zum anderen eine starke Variation von Farben erkennen lassen. Uebrigens spricht, nebenbei gesagt, die Unmöglichkeit der Darstellung übergrosser Lichtstärken gegen das Princip, man müsse in malerischen Effecten der Natur gleichzukommen suchen, d. h. eine Abschrift von ihr machen. Nothgedrungener Weise muss jede Malerei, heisse sie, wie sie wolle, die Uebersetzung des wirklichen Eindruckes in eine andere Empfindungsscala vorstellen, einer Empfindungsscala, «die einem anderen Grade von Erregbarkeit des beschauenden Auges angehört, bei welchem das Organ in seinen Antworten auf die Eindrücke der Aussenwelt eine ganz andere Sprache spricht». Wer sich darüber Raths erholen will, lese den einschlägigen Aufsatz «Optisches über Malerei» von Helmholtz in seinen populär-wissenschaftlichen Vorträgen. Dass ein gewisses Durcheinanderziehen der nassen Farbe interessanter und prickelnder wirkt als der fertig auf der Palette gemischte Ton, das ist eine alte Geschichte; wo aber dieses Durcheinanderziehen zur Manier wird, zu einer Art von Strumpfwirkerei oder Strickerei, da wirkt das Endresultat eben, wie jede manieristische Anschauung, meist unwahr. Nicht Jedem ist es gegönnt, in der Anwendung solcher Mittel sich bis zu jener Höhe emporzuarbeiten, die der Italiener *Segantini* einnimmt. Seine Bilder sind in Bezug auf Klarheit und Frische mit das Beste, was die Ausstellung überhaupt aufzuweisen hat; nirgends berührt der in der Nähe angeschaut sich ganz chaotisch ausnehmende Farbenauftrag, der die verschiedensten Gegensätze, direct nebeneinandergestellt, scheinbar zu einer Farbe vereinigt, unangenehm, denn schon eine ganz kurze Distanz des Auges genügt, um sämmtliche Töne weich, als in Eines verschmolzen erscheinen zu lassen. *Steer's* Bild thut das nicht; es herrscht in ihm eine Verschwommenheit vor, die durchaus unwahr ist. Immerhin spricht daraus ein Künstler und man muss sich eben mit dem Factum zufriedenstellen, dass unsere Ausstellungen zum mindesten ebenso sehr Versammlungs-Plätze für Experimental-Malerei als Räume sind, wo es in sich fertige, abgerundete Kunstwerke zu schauen gibt. Bei einem Frauenbildniss hat *Steer* weniger mit der Farbe experimentirt als auf die Wirkung der Leinwandfäden gerechnet. Das hat er an alten Bildern gelernt und dieser Versuch ist entschieden glücklicher ausgefallen als der erstgenannte. Von reizender Zeichnung, soll noch eine Studie nach dem Nackten genannt werden, ist *Theodor Roussel's* «lesendes Mädchen». Vom gleichen Autor stammen auch zwei Portraitstudien, die offenbar nach dem *Whistler*'schen Verfahren als «Arrangement in schwarz und rosa» oder in «schwarz und hellblau» aufzufassen sind. Sie stellen beide den Maler *Mortimer Menpes* dar, das eine Mal sitzend vor einer Rosa-Wand, das andere Mal stehend, Hände in den Hosentaschen, mit Cylinder und Havelock vor hellblauem Hintergrunde; beide Studien haben etwas coloristisch Feines. Der Dargestellte selbst, *Menpes*, hat sich an der Beschickung der Ausstellung ebenfalls in reichlichster Weise betheiligt durch fünfundzwanzig kleinere Bilder aus Indien, zum Theil Architecturen und Landschaften, zum Theil auch Figuren, die bei näherem Beschauen viel von ihrer scheinbaren Skizzenhaftigkeit verlieren und in der liebevollen Charakteristik einzelner Partien an die vortrefflichen Arbeiten von *Pettenkofen* erinnern. Dass der Künstler, ähnlich wie *Melville* und *Lavery*, tief in das Wesen der fremden Erscheinungswelt eingedrungen sei, beweist jedes einzelne Stück. Es ist mehr darin niedergelegt, als man gewöhnlich in den Resultaten einer Studienreise zu sehen gewohnt ist. Noch wären unter den englischen Figurenmalern eine Reihe von Namen als bemerkenswerth aufzuführen, so der anglisirte Deutsche *Otto Scholderer* in London, *Frank Brangwyn* (Treibendes Wrack bei dunkler Stimmung, von aufgewühlten Wogenbergen umbraust, die Mannschaft müde, matt, resignirt — am Horizonte die Segel eines herankommenden Fahrzeuges), *Fred. Walker* (Badende Knaben, äusserst frische, lebendige Schilderung), *J. Beadle*, *E. Waterlow* u. A.

Von ganz vorzüglicher Art sind eine Reihe englischer Portraits. Im Bildnisse mehr als sonst irgendwo offenbart der Maler den Grad der Feinheit seines Wirklichkeitssinnes, weil sich in ihm am stärksten die künstlerische Wirklichkeitserkenntniss ausspricht. Aus diesem Grunde lassen wohl sehr viele unserer grossen deutschen

Modernen die Hand davon, vielleicht in der richtigen Voraussetzung, dass ein solches Versuchen ein allzu gefährliches «Sich auf den Zahn fühlen lassen» bedeute. Das Portrait verlangt nicht blos die künstlerische Mache, sondern vor Allem auch das psychologische Erfassen des Gegenstandes; gerade dies aber bildet, selbst bei manchen Berühmtheiten des Faches unserer Tage eine etwas schwache Seite, denn leider steht die sogenannte «Künstlerschaft» des Menschen nicht immer im directen Verhältnisse zur Entwickelung seiner geistigen Potenzen; schliesslich ist ja ein gut Theil der Welt, selbst der hochstehenden, damit zufrieden, dass so ein Bildniss gewisse Achtung einflösse und ein Symbolum sei, nach dem Kunstwerthe wird oft wenig, zuweilen gar nicht gefragt. Kein Wunder also, dass es mehr mittelmässige und handwerkliche Portraitmaler als wirklich bedeutende giebt. Wo das Individuum nicht so sehr den nivellirenden Bestrebungen unterliegt, die aus dem Volke eine möglichst homogene Masse gleichgiltig denkender, sich auf andere vertrauensselig verlassender Menschen zu bilden bestrebt sind, wie dies seit der Aera Bismarck in Deutschland Usus geworden ist, da ist dem Bildniss-Maler in Bezug auf die vielseitige Ausbildung des Intellectes vielleicht ein dankbareres Feld eröffnet als da, wo er vorzüglich die Repräsentanten jener Gesellschaftsclassen zum Portraitiren bekommt, deren materielle Mittel in erster Linie solchen Luxus gestatten. Man sagt den Engländern im grossen Ganzen nach, sie seien von einer eigensinnigen Hartnäckigkeit ohne gleichen, von einer «knochigen Willenskraft», wie *Brandes* sich über *John Stuart Mill* ausdrückt. Das ist ein Stempel, der nicht Einzelnen, sondern dem ganzen Volke aufgedrückt erscheint. Ein Stück davon offenbart die englische Portraitmalerei.

Soll ich mit jenem Bilde beginnen, das die erste Medaille bekam, mit *W. A. Orchardson's* farbenprächtiger Familienscene, die Mutter und Kind auf einem Sopha spielend darstellt, wobei es freilich jedem Anatomen leid thun muss, ein Geschöpfchen wie dieses jauchzende Kind nicht auf die Abnormitäten seines Beckenbaues und der daran angewachsenen Beinchen hin untersuchen zu dürfen. Nein — lassen wir dem Mitgliede der Royal Academy den Ruhm, in München eine erste Medaille bekommen zu haben. Ist dies Jahr so wie so viel Wunderliches passirt, so braucht man sich füglich auch darüber nimmer zu verwundern. Nein, es giebt englische Portraits, die ungleich weit höher stehen, ohne eine Medaille bekommen zu haben. Da blos fünfundsiebzig solcher Dinger ausgetheilt wurden, so steht eine Baisse dieser Münzsorte gewiss in Aussicht, wie das bei jeder anderen Auszeichnung der Fall ist, wenn sie nimmer einzeln, sondern als Platzregen auftritt (für das nächste Jahr soll eine eigene Medaillenprägeanstalt im Glaspalast den weitesten Anforderungen nach dieser Seite hin gerecht zu werden suchen). Immerhin sind selbst da nicht stets blos die guten Arbeiten in Betracht gekommen; das thut ihnen übrigens keinen Abbruch.

James Whitelaw Hamilton, Helensburgh. Der Bach.

Obenan, wenn mit einer Berühmtheit begonnen werden soll, steht der ausser Preisbewerbung befindliche Bayer-Engländer *Hubert Herkomer* mit zwei Leistungen, die beide genügsam Zeugniss für das tiefe Eindringen des Malers in das Wesen dessen, was er schildert, ablegen. Das eine ist ein wettergebräunter Soldat, ein

ganzer, harter, willensfester, in keinem Moment auch nur mit den Augen zwinkernder Soldat, vielleicht kein Paradefeld-Repräsentant bester Gattung, aber ein eisenharter Kamerad, dessen durchdringender Blick die Situation klar sieht und der wahrscheinlich keine andere Miene machte, wenn vor ihm Hunderte von Widersachern englischer Colonial-Herrschaft vor Kanonenrohre gebunden würden, während unter den Batteriemannschaften ein Clergyman Tractätchen über «Charity Work and Christian Love» vertheilte und die Musik «God save the Queen» spielte. Dieser Colonel Kitchener, möchte auch sein prunkloses Gewand noch weniger an zweifarbiges Tuch erinnern, ist der Typus eines überlegenden, scharf urtheilenden, zähen Soldaten, es ist ein Gesicht, was der Gefahr schon mehr denn einmal Aug' in Auge gegenüber gestanden hat, anderseits aber offenbar Einer, der von der Tugend der Vielrederei verschont geblieben ist, ein ganzer Mann, der bei aller Rauheit des Ausdruckes dennoch unsere Sympathie erweckt. Das andere *Herkomer*'sche Portrait zeigt völlig Entgegengesetztes, einen bejahrten Herrn mit weissem Haar, glattrasirtem Gesichte und jenem rosigen Teint, den man gerade bei älteren Gentlemen öfters findet, offenbar ein Resultat fortgesetzter Haut- und Gesundheitspflege überhaupt, die bekanntermaassen in England auf's sorgfältigste innegehalten wird. Während die Gestalt des ersten, des Soldatenportraits gegen die freie Luft steht und dieser gegenüber als kräftige Silhouette wirkt, ist auf dem zweiten die Umgebung der Figur wie auch ihr Gewand dunkel, so dass die höchste Helligkeit in den Fleischpartieen, dem Kopfe und den Händen liegt. Die Art ist zwar nicht neu, aber dem Gegenstande individuell angepasst. Dass *Herkomer* seine Portraits zu zeichnen versteht, ist eine alte Geschichte, zu malen versteht er sie ebenso gut und zwar in breiter Weise, die stets, besonders bei markanten Gesichtszügen, etwas Wuchtiges hat. Die Mache seines Pinsels bewegt sich nie in kleinlich-sorgfältigem Strich.

Eine Arbeit ganz vorzüglicher Art ist das von rückwärts beleuchtete Portrait eines lesenden alten Herrn, des Mr. Gladstone, von *John Hamilton*. Erweckt schon die Feinheit der menschlichen Erscheinung, die hier dargestellt ist, ein angenehmes Gefühl, so ist das nicht weniger der Fall gegenüber der Zeichnung, der malerischen Behandlung des Ganzen, welche dem Thema voll ebenbürtig gegenüber steht. Das ist Kunst, wirklich feine, unauffällige Kunst. Dass derselbe Autor auf seinen Wegen auch das Gegentheilige in den Kreis seiner Darstellungen gezogen hat, beweist die weibliche Figur, welche er «Das Lachen» betitelt. Man könnte es ebenso gut für eine moderne Allegorie halten, die etwa als «Die speculative Sinnlichkeit» bezeichnet werden möchte. Gemalt ist dieses Stück mit einer gewissen Bravour, die nicht auf der Höhe der feinen Empfindung des zuvor genannten Portraits steht.

Beschattet vom überhängenden Geäst eines Baumes, leicht gestreift von wenigen durchblitzenden Sonnenstrahlen steht Miss Spence auf dem Bilde von *Harry Spence*, Glasgow, der in der Art seiner farbigen Behandlung ganz in die neue schottische, urgesunde Richtung hineingehört. Einige landschaftliche Bilder illustriren des Malers Können auch nach dieser Seite hin. Ueberhaupt ist es eine nicht zu leugnende Thatsache, dass sowohl bei den Franzosen als bei den Britten und Skandinaven eine äusserst wohlthätige Mannigfaltigkeit in Bezug auf die Wahl der Themata zu Tage tritt, während bei den Holländern, wie schon bemerkt, zum guten Theil auch bei den Deutschen der malerische Spezial-Artikel vorherrscht und man daher sehr viele Bilder, ohne den Autornamen gelesen zu haben, schon von weitem an der in wenigen Varianten sich bewegenden äusseren Physiognomie auf ihren Ursprung hin zu erkennen vermag. Durch ein sehr tüchtiges, in der Technik etwas weiches Portrait — einen Kupferstecher darstellend — ist *Alma Tadema* vertreten. Manche treffliche Seiten haben die Kinderportraits von *Thomas Brown*, Edinburg, ein reizendes Mädchen in Roth gekleidet, mit mächtigem Neufundländer zur Seite, sowie jenes von *Arthur Melville*, dem gleichen, der die trefflichen Aquarellen aus Bagdad ausstellte. Hier tritt er übrigens, dem Charakter der Oelfarbe angemessen, in ganz anderer Technik, fest und kernig auf, ebenso bei einem zweiten, jenem einer Mrs. Sanderson mit ihrem Kinde. Jedenfalls ist diesem Bilde nicht zu wünschen, dass es nachdunkle, sonst sieht es in wenig Zeit wie geräuchert aus. Als «Arrangement in Schwarz No. 7» ist ein Damenportrait, ganze Figur, von *J. M. Whistler* bezeichnet, das der interessanten Seiten wie alle Werke dieses auf Sonderbahnen wandelnden Künstlers nicht entbehrt. Grosse Auffassung ist entschieden darin, Einfachheit der Wiedergabe ebenfalls und dass schliesslich die Titel etwas absonderlich klingen, hat mit der Arbeit

als solcher nichts zu thun, sie geben einfach das Resultat coloristischer Ueberlegung in scharf präcisirten Worten wieder. Eine Landschaft von ihm, Marine, benennt er: Farbenstimmung in Grün und Opal. Es spricht augenscheinlich daraus bewusstes Suchen nach gewissen Farbenaccorden. Eine Reihe anderer Arbeiten dieses Faches, die alle ihre guten Seiten haben, rühren von *Harrington Mann*, Glasgow, *Arthur Hacker*, London, *James Shannon*, ebendas. u. a. her.

Unter der Landschafts- und Thiermalerei finden sich Nummern, die man ohne weiteres als Perlen bezeichnen darf, so z. B. ein Aquarell von *Th. Brown* in Edinburg, das ein Stallmädchen bei der Fütterung von Jungvieh zeigt. Die Tiefe, die dabei erreicht ist, steht hinter der Wirkung der pastosen Oelfarbe in keinem Punkte zurück. Prächtig ist des gleichen Künstlers «Pferd mit Füllen». Sein «Schottisches Zigeunerlager» eine figurenreiche Composition hat viele braune Stellen, wirkt aber im Ensemble angenehm. *G. Clausen's*, Cookham, «Pflügen», ein Stück Hellmalerei der besten Art, voller Kraft, trotz des völligen Mangels an Tiefen, ist in der Luftwirkung ungemein wahr, die Erscheinung der Figuren sehr plastisch. Durch eine treffliche Radirung schon vom Vorjahre her bekannt war das Bild *R. Macbeth's* «Ein Pachthof»; mit zu den feinen intimen kleineren Schilderungen des Landlebens gehört «Der Bauernhof» von *Ernest Waterlow* in London. Zum Hundestall endlich führt uns *George Pirie*, Glasgow.

Ein Landschaftsbild allerbester Art, eine durch und durch künstlerische Leistung hat *David Murray*, London in einem seiner Bilder gegeben. Das Ding hat Poesie, ist schön studirt, eine Arbeit bester Art, die nach allen Gesichtspunkten beurtheilt, sich als etwas Tüchtiges herausstellt. Nichts anderem nachempfunden als der Natur trägt sie dabei den Stempel vollendeter geistiger Durcharbeitung und hat mit modernem Manierismus absolut gar nichts zu schaffen. Der Künstler sah die Stimmung vielleicht einen Moment, als Studie malen konnte er sie, so wie sie ist, nicht, denn dergleichen glückliche Augenblicke enteilen zu rasch. Das Ganze ist ein flach ansteigendes Terrain mit hohen, gelbblühenden Ginsterstauden, rückwärts ein Hügelrücken mit wenigen Baumkronen, zwischen denen das Dach des herrschaftlichen Hauses hervorschaut, also ein Thema, das, wenn man will, in Bezug auf Einfachheit nichts zu wünschen übrig lässt und dabei dennoch Reize der feinsten poetischen Art in sich schliesst. An dergleichen gesunden Dingen, welche die einzig wahre Mitte zwischen dem Ausdrucke der Natur und dem des Künstlers halten, ist viel, viel mehr zu lernen als an all der akrobatenhaften modernen Probirerei, der man das absichtliche Haschen nach Effect mehr anmerkt, als wahre, ehrliche Empfindung der Natur gegenüber. Das Bild gehört unstreitig zum Besten, was die Ausstellung beherbergt. Aehnliches könnte von einem Bilde *Yeend King's*, London, gesagt werden, ebenso wie von einer Leinwand, die *Charlie Wyllie's* Namen trägt, «Brachliegendes Feld» heisst der Titel. Mit üppig wucherndem Blumengestrüpp, in dem ein Paar Kinder herumwaten, ist das Uferterrain an einer Bucht bestanden. Auf der flachen Landzunge jenseits ragen die rothen Ziegeldächer eines Städtchens in die blaue, sommerliche Luft, Ruhe, Friede liegt über der ganzen Landschaft gebreitet. «Im Moor» und «Herbststimmung» (Waldblösse mit weidenden Kühen) heissen sehr tüchtige Bilder von *James Grace*. Dass das Meer mit seinen vieltausendfältigen, stimmungsvollen Reizen in der Kunst Englands eine ganz hervorragende Rolle spielt, versteht sich so ziemlich von selbst. *Henry Moore* in London, einer der tüchtigsten Marinemaler überhaupt, tritt mit einer Reihe von trefflichen Arbeiten auf. Auch hier zeigt es sich, um wieviel besser die Beobachtung da wurzelt, wo der Künstler in einem ihm durchaus vertrauten Kreise sich bewegt. Wer am Meere wohnt, dem geht seine Erscheinung in Fleisch und Blut über, während manche, sonst als malerische Leistungen ganz tüchtige Marinestücke von solchen, welche die Küste als Ferienaufenthalt benützen, besser als «maritime Reminiscenzen» denn als eigentliche Marinestücke bezeichnet würden.

Beinahe metallisch erglänzen die rauschenden Wogen, über welche Fischer mit ihren Kähnen bei tiefer Abendstimmung heimziehen auf dem Bilde von *Colm. Hunter*. Auch *Reid* hat unter seinen zahllosen Bildern manches der Schilderung der See geweiht. Zu erwähnen wären noch «die Welle» von *A. Stockes*, eine Miniaturausgabe des gleichbetitelten gewaltig schönen Bildes von *Harrison*, sowie *Thomas Graham's* «Letztes Boot» eine stürmische Abendscene am Molo eines Seehafens. Da rauscht das Meer förmlich.

Wir können die Engländer nicht verlassen, ohne einer ganz hervorragenden Sammlung von Hand-

zeichnungen zu gedenken, die, zumeist Eigenthum der illustrirten Zeitung «The Graphic», ihrem grösseren Theile nach von *Paul Renouard* in London herrühren. Das ist ein Zeichner, alle Welt noch einmal! Wenn man diese Blätter, die sich vis-à-vis der besten *Menzel*'schen Handzeichnungen sehen lassen dürfen, ja mit diesen eine gewisse künstlerische Verwandtschaft haben, vergleicht mit dem, was manche Künstler von heute unter Zeichnen verstehen, dann wird man inne, was einerseits Formenkenntniss und was anderseits künstlerisches Gefasel heisst. *Renouard's* Blätter, es sind ihrer vierundfünfzig, greifen in alle möglichen Verhältnisse hinein, schildern alle Gesellschaftsklassen und Individualitäten und sind immer in ihrer Characteristik zutreffend, es liegt eine Schärfe des Erfassens der Gegenstände in ihnen, die geradezu als meisterhaft bezeichnet werden muss. Die Schilderung der einzelnen Figuren bei einer Jurysitzung der Royal Academy ist eine ebenso scharf präcisirte, wie wenn er das tagtägliche Leben und Treiben in einer Strafanstalt, das verwilderte Elend irischer Zustände, die Tanzprobe im Balletzimmer eines Theaters, die costümirten Modelle des Historienmalers schildert, überall tritt das Leben in seiner vollen, wahren Erscheinung zu Tage. Will man von künstlerischem Realismus im besten Sinne reden, so könnte es beim Ansehen dieser ganz vortrefflichen Arbeiten geschehen. Ich weiss nicht, ob *Renouard* seiner Nationalität nach Engländer ist — der Name klingt nicht so; jedenfalls aber hat er sich eine solche Kenntniss der spezifisch englischen Welt angeeignet, dass man ihn neben die besten künstlerischen Culturschilderer der Gegenwart überhaupt stellen muss.

Und nun zu den Schotten, oder sagen wir: Zu der Gruppe schottischer Maler, die seit einigen Jahren sich eine künstlerisch hochzuachtende Sonderstellung errungen haben. Ueber ihren Zusammenhang vergleiche den Aufsatz: «Schottische Maler» (pag. 90 des ersten Halbjahresbandes 1891 dieser Zeitschrift). Wir kennen sie unter dem zusammenfassenden Namen der Schule von Glasgow. Die Art ihres Arbeitens ist auf dem Continente zuerst in München weiteren Kreisen in bedeutendem Umfange vorgeführt und von diesen anerkannt oder — wie es neuen, nicht auf dem Pfade des Hergebrachten wandelnden Dingen sehr oft ergeht — in den untersten Höllenpfuhl verworfen, mit Gift und Galle begeifert worden. Es war vergebene Liebesmühe, denn die Tapferen haben zu Hause genug zu kämpfen gehabt, selbst um das tägliche Brod; was sollten sie, wo ihnen das Nächstliegende feindlich in den Weg trat, sich um dergleichen entfernte Stimmen bekümmern. Sie sind sich ihres wahren künstlerischen Gegensatzes zu vielem, was anderswo bewundert wird, sehr wohl bewusst, aber weit davon entfernt, Concessionen zu machen, Vergleiche einzugehen. Sie bilden in der Art ihres Auftretens ein Gegenstück zu den Norwegern, wenn sie gleich in der Tendenz, die sie verfolgen, ganz anderen Zielen zustreben. Sie gehen nicht darauf aus, unbekümmert um das «Schön» oder «Nicht-Schön» der Erscheinung Natureindrücke in der Wahrheit soweit wie möglich zu treiben, auf der Leinwand ein Spiegelbild der Wirklichkeit zu schaffen, nein, vielmehr streben sie darnach, in kurzer bündiger, oft beinahe kühner Weise eine poetische Quintessenz von Eindrücken zu geben, die sie der Wirklichkeit gegenüber empfangen haben. Dem rein realistischen stehen sie durchaus nicht nahe, obgleich das von ihnen gegebene vielfach den Eindruck voller Wahrheit macht. Weiter sind sie nicht einseitig diesem oder jenem Beleuchtungsprinzip ergeben, vielmehr umfassen ihre Schilderungen alles was die Natur beut; zuweilen will es dabei freilich scheinen, als wäre das Wiedergegebene beinahe ebenso schnell entstanden als ein bestimmter Moment in der Natur das Auge fesselt. Es liegt ausgesprochener poetischer Impressionismus in ihren Arbeiten. Dass sich bei solchem Streben zuweilen auch Ergebnisse finden, die von nicht ganz hervorragenden Naturen erzielt, manche Schwächen an sich tragen, ist, wie überall bei solch' neu keimenden Dingen auch da der Fall. Doch geben diese nicht im entferntesten Anlass dazu, die ganze Richtung als eine irrige zu bezeichnen, wie es vielfach geschehen ist. Haben wir nicht dutzendfach Aehnliches gesehen? Wollten nicht nach Makart's ersten grossen Erfolgen so und so viele Schwächere es auch mit Goldgrund und Lasurfarben probiren, hat nicht Boecklin's Art eine ganze Reihe von Künstlern auf Bahnen geführt, die sie besser nicht betreten hätten, und hat nicht, um hier noch eines der vielen Beispiele zu nennen, die von einigen genialen Menschen cultivirte farblose Hellmalerei eine ganze Reihe von unüberzeugten Nachbetern gefunden, gleichwie die berufenen Schilderer der unteren Stände einer unzähligen Menge von unberufenen Jüngern zu Evangelisten wurden! Nein, wenn man von der Glasgower Schule spricht, dann muss man die Besten

und die Guten sprechen lassen, nicht jene, die sich mangels an eigener Bestimmungsfähigkeit halber von ihnen in's Schlepptau nehmen lassen und die so und so oft dagewesene Geschichte vom Räuspern illustriren. Nur sollten die Nachbeter es unterlassen, uns mit ihren Produkten zu beglücken. Freilich, sie hatten keine Jury zu passiren! Man nahm an, was immer sie schickten.

Von dem genialen *Lavery* und einigen anderen war schon in dem Abschnitte über England die Rede. *Walton*, den man im Vorjahre als höchstbedeutenden Portraitisten kennen lernte (Vollbild bei pag. 20 des I. Halbjahresbandes 1891) tritt diesmal mit ein paar prächtigen Landschaftsbildern auf. *Gutherie* mit keinem grösseren, abgeschlossenen Werke, aber dafür mit zweiundvierzig zum Theil äusserst geistreicher Pastellskizzen. *Alexander Roche* hat einige Landschaften, ein reizendes Kinderportrait und mehrere beinahe gobelinartig wirkende weibliche Studienköpfe gesandt. Die Landschafterei wiegt weit über und repräsentirt diesmal die Richtung am deutlichsten. Die Namen *Alexander Docharty, Whitelaw, Hamilton, James Paterson, Corsan Morton, Grosvenor Thomas, Macaulay Stevenson, Alexander Frew* sind gleich bedeutend mit einer grossen Reihe äusserst frischer und gesunder künstlerischer Aeusserungen, welche zum Theil als eigentliche Ausstellungsbilder bezeichnet werden müssen, zum andern Theile in jenem Stadium sind, wo sie, wenn von Münchnerischem Ursprunge, wahrscheinlich einen officiellen Rück-Geleitbrief bekommen hätten der mit den Worten beginnt: «Wir bedauern, Ihnen die Mittheilung machen zu müssen, dass . . . . . für die Jahres-Ausstellung abgelehnt ist.» Wem das passirt, dem darf das Herz nicht entzwei brechen, sonst bekämen wir die reinste Epidemie und damit wäre doch Manchem ein ganz unverzeihlicher Gefallen geschehen. Doch sprechen wir von den schottischen Skizzen; darin offenbart sich oft weit mehr als im fertigen Bilde, auch spielt der Zufall bei gar manchem Entwurfe eine Rolle, so dass sich hinter dem Künstler weit mehr vermuthen lässt, als eigentlich hinter ihm steckt (ein Grund, weshalb sich entschieden das Wort «Empfindung», d. h. heute soviel als «unfertig», so sehr eingebürgert hat.) Derlei Sachen anzuschauen, ist nun ohne Zweifel ein Vergnügen; es ist aber keines, darunter auch solche zu sehen, die im Embryonal-Zustande befindlich, vor lauter Originalität kaum errathen lassen, was sie eigentlich sind und darstellen, Dinge, die von oben nach unten, von unten nach oben gesehen, immer gleich klar wirken. Das gehört auf eine Separat-Ausstellung, in eine Kunst-Ausstellung, wo in der offiziellen Beurtheilung angeblich der strengste Maasstab angelegt wird, gehören sie nicht, sie schaden blos jenen ihrer Landsleute, die klare, überlegende, wirklich feine Künstler sind und versperren ganz unnöthiger Weise den sonst so kostbar angeschlagenen Platz. Dies nebenbei. Dem vielen Vortrefflichen, was die Schotten sonst sandten, gebührt alle Ehre und Anerkennung — wer weiss, ob sie nicht in München eine Einjahrs-Fliege grossziehen — wir lieben ja die Veränderung über Alles.

DEUTSCHLAND.

Was hier am stärksten hervortritt, ist eine Anzahl von Collectiv-Ausstellungen, nicht blos Werke lebender Künstler, sondern auch solche Verstorbener enthaltend. Neben einer Reihe von Schöpfungen des 1793 zu Wien geborenen und 1865 daselbst verstorbenen, für seine Zeit bedeutsam gewesenen *G. F. Waldmüller* ist es hauptsächlich eine Sammlung von Arbeiten *Hans von Marée's* (gest. 5. Juni 1887), die das Interesse in hohem Grade herausfordern. In solch umfassender Weise sind sie nie zuvor der Allgemeinheit vorgeführt worden, da der Künstler öffentliche Schaustellungen stets gemieden hat. Eingehende Würdigung soll demselben gelegentlich in einem Specialaufsatze mit zahlreichen Illustrationen erwiesen werden, wesshalb an dieser Stelle ein intimeres Berühren seiner Art und Bedeutung unterbleiben kann. Unter den Lebenden erfreut zunächst *Hans Thoma* in Frankfurt durch eine Reihe von Schöpfungen und verweisen wir bezüglich einer treffenden Characteristik seiner Anschauung auf den Aufsatz von *C. Gurlitt*, pag. 55 ff. des ersten Halbjahrbandes dieser Zeitschrift. Was dort gesagt ist, trifft den Nagel auf den Kopf. «Die Wege, die er ging (und gottlob noch geht), konnten keine Irrwege sein, weil es seine eigenen Wege waren. Er hatte erkennen gelernt, dass man nur auf fremden Wegen sich verlaufen kann». Es ist gesunde, heimische, ohne Künstelei und Fachprincip

oder Parteinahme entstandene Kost, die er bietet, keinerlei Sucht nach dem «Originell-sein-wollen» verdirbt dem Beschauer die Freude beim Ansehen dieser einfachen, tief empfundenen Dinge, die, wenn auch dem realen Sehen des gesunden Auges entsprungen, doch herzerfreuende, warme Poesie in sich tragen, Poesie, wie sie sich Jedem offenbart, der sehen kann und sehen will, nicht erfundene, nach academischen Regeln aufgebaute oder aufgebauschte.

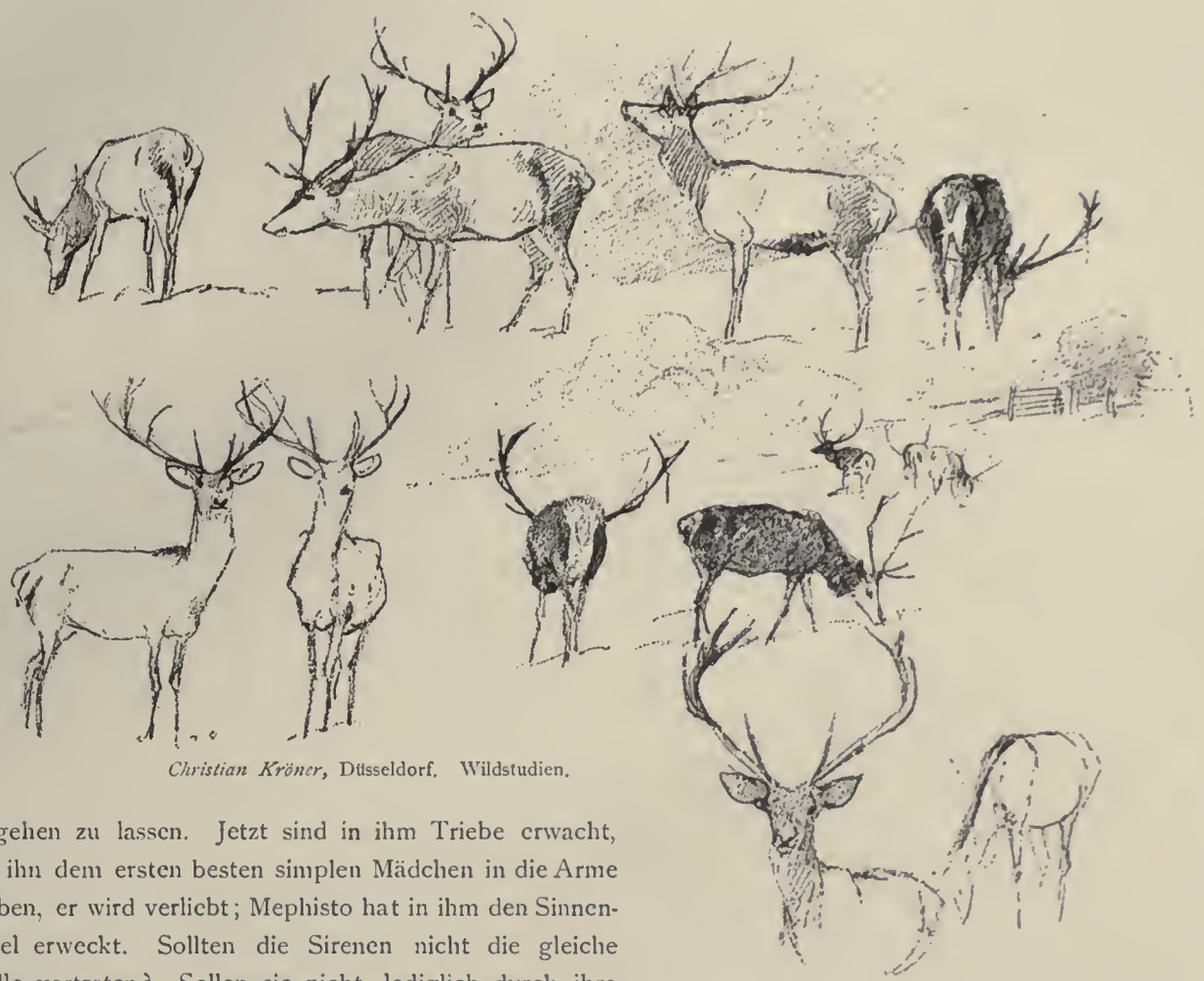
Es würde zu weit führen, sollte im einzelnen auf jedes der Bilder eingegangen werden — das gäbe allein eine lange Geschichte, und wenn sie das just träfe, was in den *Thoma*'schen Bildern liegt, so würde es auch eine gute Geschichte. Wer sich für den lieben Frankfurter Meister interessirt, der findet jetzt ein gesammeltes Werk mit Arbeiten aller Art von ihm vor. (Erschienen in F. Hanfstaengl's Verlag in München.) Hinsichtlich *Böcklin's* Arbeiten war man ebenfalls von Seiten der Ausstellungsleitung bemüht, eine grössere Anzahl solcher zusammenzubringen, um ein abgerundetes Bild von des Künstlers grossem Schaffen zu geben. Ganz gelungen ist diese Absicht nicht, denn Museen sowohl wie Privatleute werden es schliesslich müde, ihre Bilder immer wieder für Ausstellungen herzuleihen. Um *Böcklin* in München zu studiren, geht man am besten in die Schack'sche Gallerie (so lange sie eben noch in München bleibt!) Immerhin freut man sich, unter den siebzehn im Glaspalast ausgestellten Nummern, von denen einige in *Böcklin*'s früheste Zeit gehören, Dinge zu finden, die weder vor ihm einer gemacht hat, noch jemals nach ihm einer machen wird. Der Schweizer Meister ist einzig in seiner Art und schlimm ein Jeder berathen, der auf ähnlichen Pfaden einer anempfundenen Originalität Ausdruck zu geben versucht. *Böcklin* hat nie Schule gemacht, wird nie welche machen, und die Welt hat allen Grund, sich darüber zu freuen, denn nichts ist schlimmer in der Kunst, als copirte Originalität; lacht man doch auch im gewöhnlichen Leben über die Hanswurste, die durch Aeusserlichkeiten sich an irgend ein bedeutendes Vorbild anzuschliessen trachten.

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

Wenn von Sirenen gesprochen wird, so pflegt man darunter gemeinhin verführerisch schöne Frauengestalten, deren ganze Erscheinung das sinnliche Element im Manne weckt, zu verstehen. «Du siehst mit diesem Trank im Leib bald Helena in jedem Weib», sagt Mephisto dem alternden Faust, der nie in des Lebens wirbelnden Liebesrausch hineingezogen wurde. Er hat die Jahre seiner jugendlichen Männlichkeit vorübergehen lassen, ohne dass ihm je der Gedanke aufgestiegen wäre, es sei ein anderes Geschlecht dazu berufen, das Leben nicht blos über Grübelei und stetigem Suchen nach dem letzten Grade der Weisheit

Christ. Kröner pinx

Der Ruhestörer.



Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

vergehen zu lassen. Jetzt sind in ihm Triebe erwacht, die ihn dem ersten besten simplen Mädchen in die Arme treiben, er wird verliebt; Mephisto hat in ihm den Sinnenkitzel erweckt. Sollten die Sirenen nicht die gleiche Stelle vertreten? Sollen sie nicht, lediglich durch ihre weibliche Wesenheit, dem Schiffer, der auf langer Seereise des Umganges mit dem anderen Geschlechte entbehrte, gefährlich werden? Sie brauchen dafür gar nicht schön zu sein — haben sie den Mann erst einmal an seiner schwachen Seite gepackt, so ist es um ihn geschehen. ¦Dergleichen Sirenengeschichten passiren ja alle Tage, die Welt aber sagt: «Wie nur die zwei zusammen kamen! Sonderbarer Geschmack!» *Böcklin's* Sirenen sind, wie gar viele ihrer lebenden Verwandten, nicht derart, dass sie allgemein für schön befunden werden. Es sind Weiber, mit den denkbarst phantastischen, geradezu komischen Auswüchsen behaftet, Erscheinungen, denen man vielleicht als Analogon Höllenbreughel'sche Gestalten gegenüberstellen könnte. Und dennoch fällt Dieser, Jener zur Beute, denn was macht den Menschen kurzsichtiger, dümmer, unüberlegter, als der Magnet der Sinnlichkeit. Die Schilderung *Böcklin's* ist köstlich, sie ist von einer Art, wie sie eben nur der Zauberer geben kann. Und wieder ein anderes Bild — wem fällt so etwas ausser ihm ein: Ein alter, graubärtiger Centaur unter dem Vordache einer Landschmiede, den einen Huf zum Ambos erhoben, um sich beschlagen zu lassen, rückwärts Landleute, die der Scene zuschauen. Und weiter der fischende Pan, der in den Maschen seines Netzes ein zappelnd Meerweiblein gefangen hat und die Beute nun mit Anstrengung aller Kräfte zu bergen sucht. Wahrlich, wenn das Geschick Geister auserlesen hat, um sie an die Grenzscheide einer Kunstepoche gegenüber einer beginnenden neuen zu setzen, ihnen alles verliehen hat, was sie zum grossen, wahrhaft genialen Künstler stempelt, die, ferne aller leidenschaftslosen Nüchternheit, wie sie im blossen Copiren der Natur liegt, noch einmal alle Feuer der Phantasie lodern lassen, so ist es *Arnold Böcklin* als Maler, *Max Klinger* als Radirer und ganz, ganz wenige congeniale Geister. Die also ausgestellten Schöpfungen zusammengenommen mit dem, was die Schack'sche Gallerie in München bietet, geben ein Bild von *Böcklin's* Art, wie es wohl nie wieder zu schauen sein wird. Unter den weiteren Nummern —

sie alle zu besprechen, ist hier leider nicht möglich — seien noch aufgeführt: Weib, von einem Drachen behütet (ziemlich frühe Arbeit), Clio, Frühlingshymne, Centaurenkampf, Singende Mädchen, Jägerin, Portrait einer Römerin, Die Quelle, zwei römische Landschaften, Gothenzug, Ruine am Meer, Meduse, und italienischer Characterkopf.

Einen grösseren Sprung, als von *Böcklin*, der, es ist gewiss characteristisch, seit Jahren an dem Problem einer Flugmaschine arbeitet, zu *Menzel*, kann man nicht leicht machen, vom Maler einer phantastischen Welt voll classisch-genialer Gedankenornamentik zu dem Meister, der das mit Esprit plänkelnde Zeitalter Friedrichs des Grossen zu schildern verstand, trotz irgend einem Genossen der Epoche des grossen Preussenkönigs, zu dem Meister, der die Gegenwart in ihrer eigentiichen Erscheinungsweise erfasst hat, wie kein anderer. Man erzählt, *Menzel* sei irgendwo zu Tische geladen gewesen, und als er nicht zur bestimmten Stunde gekommen sei, habe der Hausherr versucht, ihm vielleicht auf der Strasse zu begegnen, und richtig — er fand ihn, wie er, bei irgend einem Trödelkram stehend, eine ganze Reihe alter Stiefel zeichnete. Mag's wahr sein oder nicht, bezeichnend ist es, denn was wäre ihm der Darstellung unwerth! Freilich suchen auch manch andere das scheinbar Uninteressante darzustellen, und es gelingt auch den meisten, es uninteressant erscheinen zu lassen. Bei *Menzel* ist es das genaue Gegentheil, was uns bannt. Er weiss jede Sache da anzupacken, wo der Angelpunkt sitzt, er ist der wahre Interpret des Goethe'schen Wortes vom Hineingreifen in's volle Menschenleben. Er ist kein Poet in des Wortes romantischer Bedeutung, er ist ein Poet, wie es die Goncourts als Schriftsteller waren, er fasst die reale Welt an, er durchgeistigt alles mit jener Schärfe des künstlerisch arbeitenden Verstandes, der einem unwillkürlich den Begriff beibringt, als hätte das gleiche Gehirn den Plan zu siegreichen Schlachten, den Mechanismus einer culturumgestaltenden Maschine zuwege bringen können, als wäre ihm überhaupt nichts, rein nichts verschlossen, was mit des Geistes Kraft erschliessbar ist. Die zwanzig Aquarelle wie die beiden ausgestellten Oelbilder sind nicht neu, aber sie gehören zu jener Gattung von Kunstschöpfungen, die auch nie alt werden, denn in ihnen pulsirt es, sie haben Einem immer wieder etwas zu sagen. Das Bild einer «Procession in Gastein» ist in diesen Blättern veröffentlicht worden. Eine Procession — oft dagewesenes Thema, welchen Maler sollte es auch nicht reizen, sofern er Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes ist? Und dennoch entsinne ich mich nicht, das Bild einer Procession mit all' ihren verschiedenartigen Erscheinungen, dem theilnehmenden wie dem zusehenden Publicum, so prägnant dargestellt gesehen zu haben wie in der *Menzel*'schen Arbeit. Manche, die meisten, greifen dabei den Prunk, das decorativ bestechende Element heraus, was ja natürlich am stärksten in die Augen fällt, anderen ist die gläubige Seite der Sache oder ihr Zusammenhang mit der umgebenden Natur, treibendes Motiv; Dritte, und das sind die Speculativen, wissen dabei irgend ein Häckchen zur humoristischen Erscheinung aufzubauschen, welche bestimmt erscheint, das Ganze zu beherrschen — auf *Menzel's* Bild ist keinerlei Parteinahme für diese oder jene Seite zu finden, er beweihräuchert den Vorgang ebensowenig, als er in ihm den Gegenstand zu irgend welcher ironischen Aeusserung erblickt. Wenn eine Figur dabei vielleicht mit einem kleinen Hiebe bedacht ist, so ist es der im Vordergrunde an eine Mauer sich anlehnende, bebrillte junge Mann, welcher der ganzen Geschichte aus irgend welchem Grunde den Rücken dreht. Im übrigen aber spricht alles gleich stark, Geistlichkeit, Volk, ausländische Zuschauer. Wie mancher hätte nicht aus der Figur mit der unter dem Gitterthore gesenkten Fahne allein Capital zu einem Bilde geschlagen! So ist sie bei *Menzel* ein Stück des Ganzen, das seiner Rolle gerecht wird und in keiner Weise dem andern gegenüber hervorragt. Und wie sind diese frommen bäuerlichen Gestalten gezeichnet! Wo sind sie besser, lebenswahrer zu finden! Davon, dass er lediglich dem vulgären Geschmacke zulieb, von dem neunundneunzig Procent aller Bilderanschauenden in Deutschland beherrscht sind, gar Concessionen mache und irgendwo etwas «Reizendes», «Nettes», auf Kosten des Uebrigen hinsetze, ist schon überhaupt gar nicht die Rede. Darin unterscheidet sich eben der Künstler von Jenem, der sich zwar auch Künstler nennt, dabei aber das gleiche Verdienst um die Kunst hat, ob er nun Modellpuppen für Modemagazine anstreicht oder conventionelle Bilder malt. Und in dieser Beziehung wurde in München etwas geleistet! Frug doch Courbet, als er während seines Münchener Aufenthaltes in den Kunstverein geführt wurde: «Hier stellen wohl die Zeichnenlehrer der Volksschulen aus?»

Eines unter den *Menzel*'schen Blättern hat mich

diesem geistreichen Realisten gegenüber frappirt, denn es ist ein Stück so weltabgeschlossener, kühler, lauschiger Natur, dass man glauben möchte, man habe einen äusserst fein besaiteten Lyriker vor sich. Es nennt sich: «Waldinneres» und stellt einen gefallenen, halbmorschen Baum dar, umwuchert von allerlei blumigem Rankwerk. Das einzige lebende Wesen dabei ist ein Waldvöglein, das sich in den Zweigen wiegt. Intimes Naturstudium sind wir an allen *Menzel'*schen Sachen gewöhnt, dennoch fällt gerade dieses Blatt durch seine ganz besondere Liebenswürdigkeit auf; was soll man von all den anderen sagen, von dem köstlichen Blatte «Hofball im Schlosse zu Rheinsberg», was von jenem «Berliner Strasse am Aschermittwoch», was von der «Contribution» und den übrigen allen? Heben wir uns das auf für eine speciell diesem Künstler gewidmete Nummer der Zeitschrift, in der möglichst viele Illustrationen einen langen erklärenden Text unnöthig machen.

Nach ganz anderen Seiten hin wird die Aufmerksamkeit durch eine reiche Zahl *Leibl'*scher Arbeiten gezogen.

Christian Kröner, Düsseldorf. Schwarzwild.

Leibl! Wer je in Münchener Künstlerkreisen verkehrte, der weiss, was sich all für Geschichten an den Namen knüpfen, die sowohl den Künstler wie den Menschen characterisiren. Er lässt oder liess es sich ruhig gefallen, wenn man seine Bilder nicht schön fand; niemals aber hat er sich gefallen lassen, wenn man von starken, kräftig gebauten Leuten erzählte und allenfalls beifügte, dass selbst ein Herkules wie er, *L.*, mit ihnen nicht fertig geworden wäre. Das machte ihn wüthend und er verlangte stets «den Kerl, den Hund» zu sehen, der ihm an Körperkraft gliche. Manch Einer hat die Probe mit arg zerschundenen Gliedern bezahlt, besonders einmal ein Metzger am Ammersee, der unter seinesgleichen für einen Hauptkerl galt, von *L.* aber, ohne dass dieser weiter erst ein Wort vorausschickte, sofort in eine Zimmerecke geschleudert wurde, dass ihm Hören und Sehen verging und er sich nie wieder im Wirthshause hat blicken lassen, so lange «der grobe Maler» darin hauste.

Möchte man aus seinen Bildern die Fracturschrift lesen, die er mehr wie Einem mit dem Stuhlbein oder anderem disponiblem Holzmaterial auf den Rücken

geschrieben? Sicherlich nicht, viel eher möchte man an eine zierliche, dünne, bebrillte Gestalt denken, die ihre Pinsel nach der Anzahl der darin vorhandenen Haare sortirt, denn in der Ausführung des Details ist mit Ausnahme Meissonniers und ganz weniger Anderer kaum Einer so weit gegangen wie *Leibl*, niemals aber geschah das auf Kosten des Gesammteindruckes. Seine Bilder sahen nie zimperlich aus, was sehr leicht der Fall ist, wenn die Ausführung sich nicht in jenen untergeordneten Grenzen hält, die der gesammten Wirkung gegenüber absolut innegehalten werden müssen, soll ein Bild als Ganzes, nicht durch das Detail wirken. *Leibl*'s frühere Technik war eine andere. Er setzte Pinselstrich neben Pinselstrich, überall alla prima den richtigen Ton suchend; eines der vorzüglichsten, vielleicht das beste Bild aus dieser Periode, — man könnte sie die « Dachauer-Periode » nennen, denn der Künstler sass den grösseren Theil des Jahres in diesem Orte, weit seltener in München, ist dasjenige, das einen alten, zahnlosen Bauern mit der Pelzmütze, neben einer jungen, drallen Dirne sitzend, darstellt, beide dem Beschauer zugewendet. Die Vollendung der farbigen Erscheinung ebenso wie die Zeichnung ist hier zu einer Höhe gediehen, die man bewundern muss. Dabei wirkt das Ganze breit und trotz der nebeneinander gesetzten kurzen Pinselstriche weich, auch nicht auf die Grösse eines Quadratzolles fleckig. Aus der nämlichen Zeit — sie mögen vielleicht auch noch etwas früher datirt sein — stammen verschiedene Portraits, so das seiner Mutter und jenes *Wilhelm Trübner's*, der vielfach von *Leibl* Anregung, ja directen Einfluss empfing. Es sind Arbeiten, welche, wenn nicht vor dem Jahre 1870, so doch jedenfalls bald nachher entstanden und in der Anschauung der Natur entschieden viel höher stehen als manches Bild unserer Tage, denen man die « wahre Erschliessung der Natur » mit so viel pomphaften Phrasen zuschreibt. Freilich geht *Leibl* (er überzeugter, — manch Anderer unfreiwilligermaassen) von dem Princip aus, ein Maler brauche keine Phantasie, die Natur richtig zu beobachten und wiederzugeben, sei eine hinlänglich genügende Aufgabe. Das klingt einseitig; *Leibl's* Bilder sind dafür aber auch von einer geradezu strotzenden Wahrheit, wie gesagt, gar nicht zu vergleichen mit manchen emporgeschraubten Grössen, denen das feine Formengefühl, der sichere, klare Blick für die Farbe, kurzum das intensive Können abgeht, was *Leibl* in ausserordentlichstem Masse besitzt. Vergleicht man z. B. das Bild von *Liebermann* « In den Dünen » rein als Anschauungsleistung mit den *Leibl*'schen Arbeiten, so bedarf es bei aller Achtung, welche man im Uebrigen vor dem Berliner Künstler haben muss, keiner Brille, um zu sehen, auf welcher Seite das Können des Auges durchgebildeter, das Empfunden feiner sei. Nur in Einem gehen sie vielleicht streckenweise parallel: Die Natur, sehe sie nun so oder so, nach veralteten Begriffen « schön oder hässlich », aus, bildet einzig und allein das Ziel ihres Strebens, wobei denn freilich *Leibl* — man braucht nur an sein Bild « In der Kirche » zu denken — als der weitaus characteristischer erfassende, in der Anschauung der Form ganz entschieden als der bedeutendere Künstler sich erweist, während *Liebermann* über eine gewisse Rohheit der Mache nicht hinauskommt, ja ihrer vielleicht sogar bedürftig ist, um über mancherlei Schwächen hinwegzutäuschen. Das hat er bei *Millet* sicher nicht gelernt. Unter den *Leibl*'schen Bildern, um nochmals auf diese zurückzukommen, findet sich eines, welches, « Aibling 1891 » datirt, so ziemlich das neueste sein dürfte, welches der mehr und mehr von der Welt sich abschliessende Künstler geschaffen hat. Die Vorzüge der Technik, die feste, in jedem Detail klare Zeichnung und Modellirung, weisen die alten Vorzüge auf, aber dieser zeitungslesende Mensch mit den zwei im Hintergrunde hantirenden Weibern, an deren Erscheinung ebenfalls keines Härchens Breite in Bezug auf Zeichnung und Modellirung fehlt, hat nichts von dem Elemente der « Zeitungslesenden Bauern » an sich, welche anno 77 die Pariser Malerwelt in Aufregung versetzten. Es hat, wenn man offen sein soll, den Reiz, den ein *Mieris*, ein *Netscher* und ähnliche besitzen, es ist ein kunstreiches Cabinetstück, aber keine *Leibl*'sche Originalität mehr darin. *Leibl* radirte in früheren Jahren sehr viel; es war stets ein Ereigniss, wenn im Kunstverein ein paar dieser kleinen, alle Vorzüge der *Leibl*'schen Art in sich tragenden Blätter ausgestellt waren. Sie gehören im Kunsthandel zu den Seltenheiten und werden gewiss mit den Jahren ungeheuerliche Preise erzielen. Seit lange ist nichts Aehnliches von ihm in die Oeffentlichkeit gekommen, wie er denn überhaupt kargt der Oeffentlichkeit gegenüber. Eines indessen enthält die Ausstellung, etwas, das für *Leibl* ganz ausserordentlich characteristisch ist: eine angetuschte Federzeichnung nach oder zu dem Bilde « In der Bauernstube » (siehe pag. 116 des ersten Halbjahrbandes 1891 dieser

Paul Meeniger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Im Café Josty in Berlin

Zeitschrift). Das Blatt gehört unter die hervorragend guten Arbeiten der Ausstellung. Das nennt man Zeichnen! Können muss man es eben!

Gelegentlich wurde vorhin der Name *Wilhelm Trübner's* genannt, der, in früherer Zeit vielfach von *Leibl* beeinflusst, dessen Spuren in manchen Dingen folgte, ohne indessen blos in äusserlichen Aehnlichkeiten den Stützpunkt seiner Anlehnung zu suchen. Auch er ist durch eine kleine Collectivausstellung vertreten, die indessen den Umfang derjenigen nicht erreicht, welche dreiviertel Jahre früher in den Räumen des Münchener Kunstvereins zu sehen war und einen völlig in sich abgerundeten Eindruck über das bei *Trübner* gab, was die Franzosen «L'œuvre de la vie» nennen. Diesmal sind es blos zwölf Arbeiten, freilich darunter keine aus der allerletzten Zeit, die er ausstellte. Was er für ein feinfühliger Colorist, das zeigt sich auch hier in vollem Masse, besonders in einigen landschaftlichen Darstellungen. Der «Waldrand» ist eine Leistung, die neben den tüchtigsten *Corot's*, *Rousseau'x*, *Daubigny's* etc. ihr Recht vollständig behalten würde. Das Bild ist zum Theil sehr tief, dabei aber doch klar in der Stimmung. Seine Art, kräftig und pastos zu malen und jeder stumpfen Tonerscheinung auszuweichen, gibt vielfach als Schlussresultat ein förmlich emailartiges Ineinanderschmelzen der Farbe, ein klares, leuchtendes, dabei aber nirgends glasiges Zusammenfliessen von Licht und Schatten. Er hat darin manches von *Canon* an sich, unter dessen Einfluss er eine Zeit lang stand. Manche seiner Portraits erinnern an den grossen Wiener Maler, oder sagen wir, um gleich auf die Originale zu kommen, an alte Meister, die schliesslich doch, unbeschadet aller guten und grossen Seiten der Bestrebungen unserer Zeit dastehen wie unerreichbare Marksteine, sowohl durch das, was ihre unmittelbare Empfindung, als auch was ihr Können als Arbeiter sie schaffen liess. Dass gerade diese Ueberzeugung — um zu einem anderen Aussteller zu kommen — den Grund der *Lenbach*'schen Anschauung bildet, ist bekannt. Er huldigte ihr stets und thut es auch heute noch, wobei er notabene kein Hehl macht aus seiner Geringschätzung für den grösseren Theil der modernen Kunst überhaupt. Va bene — er geht auf seinen Wegen, Andere auf anderen, und ein Glück ist es, dass jeder wahre Künstler überhaupt seine ganz, ganz eigenen Pfade wandelt, auf dem ihm zwar keine Genossen, wohl aber nachempfindende Seelen schleichend folgen. *Lenbach* ist ebenfalls durch eine kleine Collectivausstellung vertreten, in welcher ein Portrait des verstorbenen Döllinger in ebenso hervorragendem Masse des Künstlers Specialität vertritt wie ein nur kurze Zeit ausgestellt gewesenes Portrait Virchow's es that. Beide Gelehrten sind im innersten Winkel ihres Wesens erfasst. *Lenbach* hat es verstanden, ihren Bildnissen jenen Stempel zu verleihen, der sie als Grosse im Reiche des Geistes erkennen lässt. Ist's das Auge, ist's der Mund, die Gestalt einzelner, bestimmt ausgeprägter Muskelparthien des Gesichtes, was eine so seltsam packende Kraft in diese Arbeiten legt? Ich weiss nicht — blos soviel ist sicher, dass es eben die Kunst, das geistig geläuterte Resultat ist, was da in mächtigen Zügen spricht. Wenn auch Dutzende von einseitigen Modetrabanten kommen und sagen, das sei Braunmalerei, es sei Sauce — Gott im Himmel, was nimmt solch ein Urtheil den *Lenbach*'schen Sachen von ihrer Grösse! Ob die nun braun, blau, grün, roth, schwarz gemalt sind, das ist absolut gleich, ereifern gegen sie wird sich nur, wer sich, des eigenen Unvermögens bewusst, nicht freuen mag und kann über das klare und erfolgreiche Arbeiten Anderer. Glaube man doch ja nicht, dass künstlerische Gegnerschaft zumeist antipodischen Anschauungen im Reiche der Kunst entspringe — in gar vielen, den meisten Fällen liegt der Grund in dem, was auf anderen Gebieten als «Brotneid» bezeichnet wird, wobei der «Ordens- und Titel-Neid» eine der ersten Unterabtheilungen, vielleicht den Dampfkessel für das Thun und Treiben vieler Menschen bildet. Das Streberthum macht sich in der Kunst oder vielmehr unter dem Deckmantel der Kunst so breit als nur sonst irgendwo im Gebiete des Lebens und seine Haupteigenschaft, durch die es sich jederzeit, auch beim Arrangement von Ausstellungen und ähnlichen Dingen sofort zu erkennen gibt, ist die Beurtheilung alles dessen, was nicht zum eigenen Kometenschweife gehört. Welch köstliche Fundgrube für einen Schriftsteller, der es verstünde, diese Verhältnisse zu beobachten und aus dem vorhandenen Figurenmaterial das Richtige herauszugreifen, vom Künstler den Menschen loszuschälen! Man braucht nur zuzugreifen, das Material liegt offen da und wenn dabei ein Autor Bedürfniss nach weiblichen, mehr oder minder wichtigen Rollen verspürt, so kann er auch manch ein Capitelchen der gesellschaftlichen Unterrocks-politik kennen lernen. Sentimental freilich und im Sinne strenger Moralität dürfte solch ein Sittenschilderer sein Thema nicht anfassen, ebensowenig dürfte er gehässig sein,

nein, er braucht die Dinge nur zu nehmen wie sie sind, an Farbe fehlt es dabei nirgends. Leider spricht die Welt noch stets vom «Künstler-Roman», anstatt zu der Ueberzeugung zu kommen, dass die species der Ritter von der Palette nur nach aussen anders erscheint als gewöhnliche Zweibeinler, dass aber die grössere Menge unter ihnen liebt, lebt, hasst, vor Allem aber «strebt», wie Jene, deren Frauen sich anfeinden des Titels der

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

Männer wegen. Kurzum, zu den «Stützen der Gesellschaft» gäben die «Stützen der Kunst» ein vortreffliches Gegenstück.

Ausser den schon genannten Arbeiten *L.'s* ist es hauptsächlich eine Reihe von Frauenbildnissen, die volles Interesse in Anspruch nehmen und hinsichtlich ihrer Behandlung einen wesentlichen Unterschied gegenüber den männlichen Portraits zeigen. Während diese letzteren

durchweg breit behandelt sind und nicht bloss in Bezug auf die stark ausgeprägten Gesichtszüge, sondern auch in der Erscheinung des Schädels eine Art und Weise zeigen, welche schon durch die Form das inhaltlich Bedeutsame ausdrücken, geht *Lenbach* bei der Darstellung weiblicher Portraits in erster Linie auf den schönheitlichen Reiz des Ganzen aus. Es mag ihm vielleicht gerade dieser Umstand sehr oft das Pastell als technisches Mittel verwenden lassen, denn das Material an sich schon hat etwas Weiches, etwas, das mit der zarten weiblichen Hautfarbe verwandt ist. Die Töne mischen sich da ganz anders als bei der Oelfarbe, sie sind bis auf einen gewissen Grad körperlos, luftig, der ungemein zarte Strich mit dem Farbstifte hat andere Wirkung als der mit festem Borstenpinsel auf die Leinwand gesetzte, der, je nachdem er geführt ist, sehr wesentlich zur Modellirung beiträgt und für die Darstellung von Formen, welche bis zu einem gewissen Grade hart genannt werden können, ein überaus kräftiges Mittel bietet. Bei solchen sitzt Licht und Schatten zumeist in viel heftigeren Contrasten nebeneinander, als das in den weichen Curven des jugendlich weiblichen Antlitzes, welches noch durch-

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

weg Naturfarbe zeigt, der Fall ist; später freilich wird das oft anders. Uebrigens sei damit nicht gesagt, dass eine Meisterhand wie jene *Lenbach*'s nicht auch in der Oeltechnik das Timbre weiblich reizender Erscheinungen festzuhalten wisse. Beispiele sprechen in hinreichend grosser Menge dafür. Uebrigens ist unser Künstler in der Wahl seiner weiblichen Bildnisse entschieden mehr den schönen Erscheinungen zugewandt als der Weiblichkeit im grossen Ganzen und hat dabei vielleicht auch das Prinzip: «Das Seltene ist fast immer das Schöne». Er gehört bekanntermassen nicht zu den Modernen; dennoch liebt die Welt, wo Geist und Schönheit sich die Hand reichen, seine Arbeiten und das wird ihm wohl leicht über das Achselzucken der Andern hinweghelfen.

Im gleichen Saale befindet sich auch eine Reihe von Arbeiten *Fritz August von Kaulbach*'s, darunter ein lebensgrosses Portrait Sr. K. Hoheit des Prinz-Regenten von Bayern sowie verschiedene Damenbildnisse und ein Blumenstück, blühender Mohn.

Was die übrigen deutschen Aussteller betrifft, so ist von einer einheitlichen Wirkung, wie man sie bei den andern Nationen sieht, wenig zu verspüren. Es hängt dies mit der Art des Arrangements zusammen; diesem

gegenüber gibt es kein Referendum, man muss die Sache nehmen, wie sie ist. Leider macht die vollständige Apathie, in der sich neunzig Prozent der Künstlerschaft zu befinden beliebt, den momentan herrschenden, scharf ausgeprägten, geradezu antideutschen Terrorismus möglich. Hoffen wir, es möge diese äusserlich zwar glänzende, innen durchaus unwürdige Phasis in der Geschichte der Münchener Kunst vor etwas Vernünftigerem und Besserem weichen — schlimmer kann es ja nimmer werden. Eine grosse Menge fremder Bilder ist zwischen die Deutschen gehängt worden. Inwieweit auch hier eine parteilose Beurtheilung der Sachlage obwaltete, mag wohl besser un—untersucht bleiben; das wissen gewiss Jene am besten, welche momentan Oberwasser haben. Dieses aber verändert sich wie die Sand- und Kiesbänke in einem Gebirgsflusse. Sicherlich hat solches Schwanken im Urtheile von Jahr zu Jahr seine grossen Schattenseiten, denn wie soll eine geklärte Anschauung in weiteren Kreisen Eingang finden, wenn in einem Jahre das verherrlicht, was in einem andern verworfen wird und es sich also nicht um das Interesse an der Kunst, sondern lediglich um Parteistandpunkte, vielleicht sogar Geschäftsinteressen, handelt. Fast hat es den Anschein, als ob eine gewisse ruhige leidenschaftslose Anschauung mehr und mehr in den Hintergrund träte und dafür die momentan waltende Stimmung der einen und andern Richtung peremptorisch sich als Leiterin des Geschmacks aufspielte. Zerfahrenheit, Unsicherheit der Anschauung werden die logischen Folgen solcher Umstände sein, welche sicherlich nicht zur Förderung künstlerischen Arbeitens beitragen. Vor Allem wird die heranwachsende Künstlergeneration durchaus schwankend gemacht und damit dem Nachempfindungstriebe, der bei uns stärker als sonst irgendwo in der Welt ist, die Wege geebnet. Wenn in Frankreich ein Künstler Tüchtiges geleistet hat, so wird er nicht so ohne weiteres von den Nachrückenden über Bord geworfen, wie es bei uns der Fall ist. Man achtet ihn als ein Glied in der Kette wahren, ächten Strebens und Arbeitens, auch wenn seine Zeit vorüber ist und das ist nicht mehr als recht und billig. Der Begriff der Achtung vor ernsthaftem Schaffen findet dadurch eine gewiss bessere Interpretirung als im umgekehrten Falle, wo es einfach heisst: Er ist nimmer am Ruder, also hinaus mit ihm! Oder soll man diesen Hang vielleicht auch in das Lexicon der hochgepriesenen Tugenden deutscher Nation eintragen? Möchten sich in dieser wie in manch anderer Hinsicht bei uns die Ansichten klären — Schaden wird dabei Niemand leiden, ausser Jene, die sich die Unklarheit der Situation zu Nutze machen; wenn irgendwo ruhige Entwickelung nothwendig ist, so ist es in Sachen der Kunst der Fall, die sich nicht hin- und herzerren lässt wie eine Dirne. Für Manche freilich scheint sie nichts Anderes als eine solche zu sein.

Der guten Nummern sind in der deutschen Abtheilung gar manche, Capitalstücke aber — die Collectivausstellungen ausgeschlossen — fehlen. Der Spruch der Jury in Sachen der Medaillenvertheilung scheint dies zu bestätigen, denn unter den einigen siebzig dieser Ausstellungsanerkennungen (vielleicht auch — Gratificationen) entfielen bei der Malerei im Ganzen auf Deutschland zwei erste (e i n e für München, eine für Berlin, eine für Klinger in Rom, acht auf das Ausland), neun zweite (sechs für München, resp. Dachau und Umgebung, je eine für Wien, Berlin, Darmstadt und Frankfurt a. M.) gegen sechsunddreissig, welche ausländischen Künstlern zuerkannt wurden. Bravi, Bravissimi! Mit Speck fängt man Mäuse. Schade, dass dergleichen Auszeichnungen in nicht allzuferner Zeit etwa den Werth haben werden, den die wissenschaftliche Welt z. B. dem in Philadelphia erworbenen Doctorgrad beimisst. Doch — unsere Weisen müssen das am besten wissen!

Die Historienmalerei im Quadratmeterstyl ist diesmal ganz ferne geblieben. Einzig *Ludwig Herterich*'s heiliger Georg, eine jugendlich schöne Figur in voller Rüstung, blossköpfig, auf einem Gaul sitzend, der gewiss in Bezug auf echte Erscheinung wahrer ist, als es so durchschnittlich die Ritterpferde der Historienmalerei zu sein pflegten, streift dieses Gebiet. An Malereien eigentlich religiösen Charakters fehlt es ebenfalls, denn schliesslich kann man die bei finsterer Nacht ausziehende moderne Arbeiterfamilie *Fr. v. Uhde's*, obschon sie im Kataloge den offiziellen Titel «Flucht nach Aegypten» trägt, ernsthafterweise doch als nichts anderes auffassen denn als eine mit feiner Empfindung wiedergegebene Tonstudie. Oder soll der Urtext durch diese Uebersetzung in's Moderne verständlicher gemacht, uns näher gerückt werden? Besten Dank für die sinnreiche Parallele! Dann ist gewiss ein gut Theil der ausgestellten Bilder verkappte religiöse Malerei, also z. B. No. 644 (Einkehr) eine «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», No. 258 (Dämmerung) «das Elternpaar Josef und Maria bei der Reinigung ihrer Wohnung in Betlehem» etc. etc.

Verl. Hollit pino

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Bahnhof.

Es ist sicherlich merkwürdig, wie das malerische Christenthum fin de siècle sich bei uns auswächst und wie man, um wieder naiv zu werden, auf Vorstellungen zurückgreift, welche die frühen Italiener und niederrheinischen Meister in der frommen Einfalt ihres Herzens malten, ihrem ganzen Wesen und Denken dabei treubleibend. Nun kommt das Christenthum fin de siècle und will versuchen, der Welt ein gleiches zu zeigen. Geschieht es in einem liebenswürdigen poetisch feinen Gewande, wie bei dem reizenden Bilde von *Adrien Demont Breton*, oder mit jenem Ernste, der das Bild von *Gari Melchers* (beide in Paris) kennzeichnet, so versteht man solches; will man aber durch das stetige Verallgemeinern bestimmter Vorstellungen, die auf religiösem Boden wurzeln, diesen umgraben und neuerdings fruchtbar machen, so bedürfte die Bewegung wahrscheinlich anderer Ausgangspunkte und man müsste ausserdem in solchen Bildern es lesen können, dass der Maler sich von keinem andern Gesichtspunkte leiten liess als von seiner innersten, besten Ueberzeugung, die sich kundgibt, wie sie ist, ohne sichtliches Streben nach Beifall, nach gekünstelter Originalität. Wenn man naiv und nach dem Worte der Schrift «kindlich» in seinen Werken sein will, so muss wohl so ziemlich das ganze Wesen eines Künstlers diesen Stempel an sich tragen. Derlei Erscheinungen treten vielleicht hin und wieder, aber nur ganz vereinzelt auf und dann sind es gewiss solche, die man in ihren versteckten Winkeln aufsuchen muss. Ob die Fin de siècle-Apostel zu diesen gehören, darüber mag jeder urtheilen, wie er es mit seiner Ueberzeugung und Erfahrung fertig bringt oder was heute das wahrscheinlich Näherliegende für Viele ist: wie er es momentan am vortheilhaftesten findet. Den malerischen Qualitäten dabei nahezutreten ist nicht nöthig; sie können bei alledem von vorzüglicher Art sein; sind sie so, dann wirken sie auch überzeugend, ganz von selbst und bedürfen keiner helfershelferischen Reclame. Die letztere hat immer einen bestimmten, nicht zu verkennenden Beigeschmack. Eines der wenigen Bilder, welche wirklich ernsthaft im religiösen Sinne wirken, mögen ihm auch Mängel verschiedener Art vorgeworfen werden, ist die Pietà von *Max Klinger*. *Klinger* gehört zu jenen Erscheinungen, denen man auf's erste Wort glauben muss, denn wo so viel Ernst, so viel künstlerische Innerlichkeit sich offenbart, da muss unbedingt auch der Mensch ächt sein. Und *Klinger* ist einer von jenen wenigen, die für ihre Person stets seitab von der grossen Heerstrasse der «strebenden» Menschheit stehen; dass seine Werke in den Vordergrund treten, dafür brauchen freilich s o l c h e Künstler nicht zu sorgen — es geschieht ganz von selbst durch jene eigenthümlich magnetische Kraft, die den Aeusserungen eines wahren Genius immer eigen ist und die Menschen von selbst zu sich hinzieht. Das war stets das Kriterium der wahren, ächten, grossen Kunst, die sich Bahn bricht, ganz allein, ohne Beihülfe von Posaunenbläsern und allerlei Schranzengesindel.

Dass unser deutscher Realismus die Begriffe Wahrheit und Gemeinheit sehr oft verwechselt, ist bei dem Triptychon «Der verlorene Sohn» von *H. Neuhaus*, München, deutlich erkennbar. Es ist nur zu verwundern, dass bei der Darstellung des Falles des jungen Mannes der Künstler nicht gleich noch um einen Schritt weiter ging. Je nun, Geschmackssache! Wie nobel und decent wirkt dagegen die Behandlung des gleichen Stoffes in den Darstellungen von *J. Tissot*, Paris, speciell die Scene in dem chinesischen Frauenhause! Wenn's bei uns eben nicht gleich prügeldick kommt, so zieht's nicht! Oh, keusches Deutschland, wieviel kostet das gesetzliche Pfund Tugend?

Was bei vielen Künstlern beobachtet wird, dass sie nämlich, ohne im fortwährend directen Contakte mit den Strömungen und Gegenströmungen der Gegenwart zu stehen, in ruhiger Abgeschlossenheit Tüchtiges zur Reife bringen, das gilt u. A. von *Robert Haug* in Stuttgart. Sein «Morgengrauen» ist ein in sich abgeschlossenes, von durchaus selbständiger Anschauung durchdrungenes Bild (siehe die Reproduction bei pag. 76 des zweiten Halbjahresbandes 1891 der K. u. Z.). Unwillkürlich fällt einem dabei das alte schöne Soldatenlied ein:

Morgenroth, Morgenroth,
Leuchtest mir zum frühen Tod —
Bald wird die Trompete blasen,
Dann muss ich mein Leben lassen,
Ich und mancher Kamerad.

Die Einfachheit, die in den Worten liegt und gleichzeitig, wenn auch vielleicht mit einem sentimentalen Hauche, die Schilderung der Natur und des seelischen Zustandes gibt, spiegelt sich in voller Klarheit wieder in der Darstellung. Auf breitem Hügelrücken, vorgeschoben gegen die feindlichen Linien stehen Pferde und Reiter, übermannt von Müdigkeit. Eben dämmert im Osten der Tag herauf — wie lange wird es dauern und die stillen Gelände, durch die, ein schillernd silberig Band, der Strom dahinfliesst, hallen wider vom Getöse der Schlacht. *Haug* hat schon zu wieder-

holten Malen, bei Festhaltung eines durchaus soldatisch wahren Charakters, in solche Schilderungen einen Klang wahrer Poesie hineinzulegen verstanden, man braucht nur an die «Freiwilligen Jäger» sich zu erinnern. Das ist gesunde Kunst und gesunde Empfindung, denn das rein Menschliche in den Vorgängen tritt mit überzeugender Wahrheit in den Vordergrund und der Künstler, der gleichzeitig ein äusserst scharfer Beobachter der Erscheinungswelt in der Natur ist, sucht auch gar nichts anderes, nur dient ihm das Suchen nach Wahrheit nicht als Vorwand zu allen möglichen Extravaganzen, es ist vielmehr bei seinen Bildern alles klar, selbstverständlich, man hat nirgends das Gefühl, dass er nach etwas Anderem gestrebt habe als nach dem, was die einzig richtige Interpretirung der Natur vis à vis der an bestimmte Normen gebundenen Ausdrucksweise und Uebersetzung ist. Dabei ist er, wenn auch die Costüme nicht unseren Tagen angehören (es sind Reiter aus den sog.

Christian Kröner, Düsseldorf. Brunfthirsch.

Befreiungskriegen), dennoch durchaus modern in seiner Auffassung — er kennt das Morgenlicht und seine Wirkung nicht bloss aus der Erzählung von Frühaufstehern. Ein zweites, nicht weniger gutes Bild *Haug*'s schildert den Marsch einer Fuhrwerks-Colonne bei Regenwetter.

Eine verwandte Scene, insoferne als das Thema den Aufbruch einer Reiterschaar am frühen Morgen schildert, ist *Franz Roubeaud*'s «Gebet vor der Schlacht». Gestalten aus dem Kaukasus sind es, die der Künstler, selbst ein Kind jener Gegenden, vorführt. In dichten Reihen halten sie auf einem Hochplateau, von dem man hinabschaut in die noch grau-dämmerigen Thäler und hinüber auf die mächtigen Eisgipfel, an deren Fusse der fünfzigjährige Kampf russischer Truppen mit wilden, kriegerischen Bergvölkern tobte. Gen Osten gewendet steht der weissgekleidete Anführer (Schamyl pflegte sich so zu tragen) auf einem Teppich, die Hände erhoben im Gebete zu Allah. Die Gesammtstimmung ebenso wie die zeichnerische Wirkung der Masse ist auch hier trefflich gelöst.

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudie.

Theodor Rochell in Düsseldorf gibt eine Gefechtsscene zwischen französischen Infanteristen und deutscher Cavallerie, wobei es derbe Hiebe regnet. Ernst wirkt *Franz Amling*'s, Schleissheim, «Letzte Revue». Der Tod als Feldherr lässt all jene Gestalten an sich vorübermarschiren, die vom Schlachtfeld nimmer heimkehren. Sie sind bei dieser Parade keine Feinde mehr. Trotzdem der Künstler reale Gestalten darstellte, liegt doch in seinem Bilde ein seltsam packender, gespenstischer Ton — man fühlt es, dass unter dem Schritte dieser unabsehbaren Colonne der Boden nimmer dröhnt.

Das künstlerische Studium des Nackten tritt bei uns offenbar mehr und mehr vom Schauplatze ab; einen Akt gut malen, ohne dass er weder liederlich noch gequält aussieht, das hat so seine gewissen Haken. Beispiele hiefür liefern *Max Kuschel's* «Sirene» ebenso wie *Julius Exter's* «Sommer». Ja, die vorjährigen *Besnard's* waren gut und an *Harrison's* «Arkadien» hätte sich auch mancherlei lernen lassen; mit dem Nachempfinden aber allein ist's entschieden nicht gethan, selbst wenn sie geschickter aufträte als im vorliegenden Falle. Wie wundervoll wirken diesen Dingen gegenüber Erscheinungen wie der weibliche Akt mit dem Kinde im Wasser von *Anders Zorn*, Paris, oder die von *Raphael Collin*, Paris, in Oelfarben ausgeführten Illustrationen zu Daphnis und Chloë! Wahrscheinlich gelten die letzteren im modernen Hauptlager für süsslich! Je nun — dem plumpen Masskrug kommt eben ein feingeschliffenes Weinglas auch geziert vor und über zierliche Taillen schimpft bloss, wer sich ob des eigenen Schmerbauches ärgert, fad und geschmacklos, süsslich aber wird von vielen Künslern das in wegwerfendem Tone genannt, was sie selbst nicht machen können; das ist gar oft des Pudels Kern bei einem Urtheile der Fachgenossen, mehr aber noch, wenn es von einem ausgesprochenen Parteigänger gefällt wird. *Albert Keller*'s, München, «Urtheil des Paris» zeigt den Künstler von wesentlich andern Seiten als in «Jairus Töchterlein» und weiteren Arbeiten, die offenbar seiner Eigenart besser entsprachen; ob er neuerdings in andere Bahnen eingelenkt hat? Allem Anscheine nach. *Curt Herrmann*'s Akt-Studie eines erwachsenen Knaben hat manch treffliche Seite, flüssige, klare Farbe, vielleicht den Ansprüchen an Leuchtkraft gegenüber, die man bei jugendlichem Fleische erhebt, stellenweise etwas dünn gemalt daher nicht so satt und voll, als es sein könnte. Eine neu auftretende Kraft, von der die Zukunft vielleicht manches ganz Vortreffliche zeitigen wird, ist *Eduard Bell*, München. Er stellte verschiedene Bilder mit weiblichen Akten aus, die alle ihre sehr guten Seiten haben. *Karl von Pidolls*, Paris, «Fischer» ebenso wie sein «Narziss» illustriren des Künstlers Verhältniss zu dem verstorbenen *Hans von Marées* ziemlich deutlich, indessen haben sie Eines an sich: sie tragen den Charakter einer

gewissen Abgeschlossenheit und innerlichen Abrundung. Der Ton dagegen hat etwas sehr Verwandtes. *Max Klinger's* «Heure bleue» ist wie Alles, was dieser Titane macht, ernst und würde offenbar besser wirken, wenn sein Platz mit etwas mehr Sorgfalt ausgesucht worden wäre. Gleiches Licht ist nicht für alle Bilder günstig. In *Stuck's* Bildern, die z. B. bei der «Vertreibung aus dem Paradiese» Gelegenheit zu Aktstudien boten, äussert sich, wie immer bei diesem Künstler, reiche Begabung. Eine «Fesselung des Prometheus» zu malen gibt Anlass genug, um das Studium des Nackten in voller Glorie zu offenbaren. *Philipp Otto Schäfer* in Frankfurt a/M. hat es versucht und eine respectable Arbeit damit geliefert, die auf alle Fälle, wenn sie auch die wuchtige Grösse des Thema's nicht erschöpfend bewältigt, ein ernstes Streben verräth und schon aus diesem Grunde alle Anerkennung verdient. Grösse der Auffassung lernt man durchschnittlich nicht während des akademischen Unterrichts; unter diesem scheint der Künstler offenbar noch zu stehen.

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudie.

Wir nannten vorhin den Namen *Max Liebermann's*, der heute nicht mehr eine Person, sondern eine Richtung bedeutet, welche die von *Millet* u. A. festgehaltenen und malerisch durchgeführten Anschauungen weiter auszubilden, vielleicht zu überbieten bestrebt ist, denn es handelt sich offenbar bei ihnen bloss noch um das möglichst sprechende Wiedergeben eines Natureindruckes, sei er an sich auch scheinbar noch so ärmlich an Reiz. Das mag jedem Einzelnen überlassen bleiben, wie weit herab er in dieser Beziehung seine Ansprüche zu schrauben im Stande ist. Die alten französischen Landschafter retirirten in ihren Sujets auf das scheinbar Unwichtige, Nebensächliche, aber als Franzosen verstanden sie es, auch diesen Dingen ächt künstlerischen Ausdruck zu geben, sie auf die Höhe einer künstlerisch ansprechenden Leistung zu heben. *Liebermann's* Arbeiten wirken durch das Studium der Farbe, was sich in ihnen offenbart, auf den ersten Moment, vielleicht auch für längere Zeit verblüffend. Wem das genügt, der findet dabei vollauf seine Rechnung — wer weiss, vielleicht liegt darin der Kanon einer künftigen Kunstanschauung begraben. Sicher ist nur soviel, dass so zu sagen alle französischen Bilder der Ausstellung — wir können *Liebermann* im Grunde genommen nicht unter die Deutschen rechnen — mehr an äusserlich reizvollen Seiten aufzuweisen haben als diese, jedes Anklanges an warme Empfindung bare Art der Malerei. Man nennt sehr oft *Uhde* und *Liebermann* zusammen, dennoch unterscheidet sie Eines prinzipiell, was gerade an einem der allerneuesten Werke von *Uhde* «Der heilige Abend» (wenige Tage im Münchener Kunstverein ausgestellt) mit äusserster Bestimmtheit hervortritt. *Uhde* ist in diesem Bilde, wie auch z. B. in jenem «Dort unten ist die Herberge» ein realistischer

Poet, er versteht es, Saiten anzuschlagen, die sympathisch nachklingen, *Liebermann's* Palette dagegen scheint in erster Linie dazu berufen zu sein, eine gewisse Art von Geschicktheit zu illustriren. Das hagere Weib, was in der mageren Dünenlandschaft mit Mühe und Noth eine widerspänstige Ziege hinter sich herzerrt, läuft einem auf Schritt und Tritt nach durch die in die Augen springende Art des Farbenvortrages, sein «Markt in Harlem» (er könnte übrigens ebenso gut ganz wo anders sein, denn er hat von Localfarbe nichts an sich) ist eine geradezu ungeheuer geschickt erfasste Tonstudie, bei der nicht mehr Baum, Mensch, Haus, Schweinchen als Sonderexistenzen auftreten, sondern Alles in eine, von gleichmässigen Lichtverhältnissen umspielte Masse sich auflöst, wie es ja auch in der Natur ist. Es ist als Skizze, oder nenne man es, wie man will, ein Stück Beobachtung, wie man sie gemalt nicht leicht besser sieht, sie flimmert förmlich und dennoch lässt sie am Beschauer Alles ausser dem Auge kühl, sie reisst ihn nicht mit sich fort, sie wirkt wie Verstandesarbeit ohne Temperament, wie eine gut gelöste Gleichung, in der alle Unbekannten gefunden und das Rechenexempel zu einem durchaus richtigen Abschlusse gekommen ist, und bei diesem Standpunkte werden *Liebermann's* Arbeiten, ihre übrigen Verdienste selbst sehr hoch angeschlagen, stehen bleiben. Ist das ein winkend Ziel für die Kunst der Zukunft, wohl dem dann, der so gut zu rechnen versteht, wie *Liebermann* es kann. Vielleicht ist das Ganze auch bloss eine reactionäre Periode gegen das, was voranging und herrschte, gegen die süssliche, romantisch-verlogene, mit dem Gefühlsdusel der Menschen rechnende Richtung. Wenn man die Sache so auffasst, dann sind *Liebermann's* Bilder Keulenschläge, von deren Wirkung ein nachfolgend Geschlecht vielleicht die Nutzniessung haben wird, insoferne als es in seinen künstlerisch wahren und guten Bestrebungen, die nicht mehr an's Extrem streifen, einem weiter ausgebildeten Verständnisse begegnet. In solchem Falle verdient *Liebermann* als Pionnier einer neuen Zeit genannt zu werden. Manche folgen ihm, freilich ohne das zu können und zu leisten, was er leistet und kann. Wir brauchen sie also nicht weiter zu nennen.

Einer der Hauptrealisten, wenn auch nicht Arm in Arm mit *Liebermann* wandelnd, ist *Franz Skarbina* in Berlin, dessen «Bauernhof in der Picardie» ein Stück wahren, warmen Sonnenscheines gibt, nicht weniger als die wildreben-überwachsene Gartenlaube, durch deren rothschimmerndes Laubdach die Strahlen milden mittäglichen Octoberlichtes fallen. Was das erstgenannte Bild betrifft, so wäre es vielleicht lehrreich, damit diesen, jenen alten Niederländer zu vergleichen, um zu dem Resultate zu kommen, dass auch schon andere Augen das zu sehen vermochten, was unsere Zeit durchschnittlich als ihr Selbstgeborenes in Anspruch nimmt. *Werner Zehme's*, Berlin, Wäsche-legende Frau ist ebenfalls farbig kraftvoll in der Erscheinung, wie denn überhaupt mehr und mehr die blasse Tonlosigkeit dessen, was man fälschlich «Plein-air» nannte, vom Ausstellungsschauplatze verschwindet, einige wenige Nachzügler, die das auch noch schnell kosten wollen, etwa abgerechnet. Im grossen Ganzen kann man sagen, hat diese Anschauung abgehaust und es lässt sich somit hoffen, dass das Gleiche auch mit andern Abnormitäten eintreten werde.

Gesunde frische Arbeiten, die entschieden auf weit höherer Stufe als die früheren stehen und auch weit mehr Selbständigkeit als diese athmen, sind *Arthur Langhammer's*, München, «Vesperbrod» und «Herbst», das erste ein Bauernkind, im hohen Gestrüpp stehend, das andere Feldarbeiter, um ein lodernd Feuer gelagert, darstellend. *Fr. Keller's*, Stuttgart, «Steinbrucharbeiter» zeigen die alte Kraft, die man an diesem Künstler schon sah, als von der Wirkung des Freilichtes noch keine breiten Schichten durchdrungen waren und die Münchener Malerwelt noch tief den Asphaltschleier über die Ohren gezogen hatte. *Keller* gehört mit zu den Vorkämpfern einer neuen gesunden Anschauung der Dinge — freilich hat er es selbst nie an die grosse Glocke gehängt, er ist auch einer von den stillen Arbeitern. Einige sehr gesunde Bilder rühren von *Hugo König*, München, her, so «Im Rübenfeld» und die reizende Scene «Beim Thürmer von St. Peter»: Die Gallerie eines Kirchthurmes, auf der sich ein paar Kinder herumtummeln, tief unten in der nebligen Atmosphäre des Wintertages die verschneiten Giebeldächer der Stadt. Coloristisch fein ist *Eugen Klinkenberg's*, München, «Trauriger Morgen»: ein schmucklos dunkles Zimmer, in dem ein von zwei Kerzen beleuchteter Sarg steht. Davor, müde vom erduldeten Schmerz, hindämmernd in ihren Gedanken, eine sitzende weibliche Figur, ihr schlafendes Kind fest gegen den Leib gepresst. *Marg. v. Kurowsky's* «Lesende Frau» verräth ebenso grosse Energie in der Pinselführung wie gute Beobachtung, *Hugo Vogel's* «Taufe» ausserordentlich viel Geschick für eigentliche Bildwirkung;

Paul Schad, München, schwelgt bei seiner «Fronleichnamsprozession» vielfach in der körperlosen Darstellungsweise jener Art von Pleinairismus, der als Modesache bereits vom Schauplatze abzutreten im Begriffe ist, nichtsdestoweniger ist das Bild eine durchaus ernsthaft durchdachte Arbeit. Räumlich gross behandelt *C. Grethe,* Karlsruhe, den Moment, wie auf einem scheiternden Schiffe die Rettungskähne ausgesetzt werden; ein paar reizvolle Einzel-Figurenstudien, so «Jungfriedel» und «Lesender Schüler» behandelt *W. Lindenschmitt,* München, in klarer Durchbildung der Form und bestimmter Farbwirkung.

Es würde zu weit gehen, sollten die vielen guten Leistungen einzeln mit der Betonung dessen, was sie auszeichnet, aufgeführt werden, und es genüge daher, eine Reihe von Namen zu nennen, die alle in Verbindung mit einer tüchtigen Arbeit stehen, so *Hugo Mühlig,* Düsseldorf: «Kartoffelernte», — *Osc. Frenzel,* Berlin: «Getreideernte», — *C. Bennewitz von Loefen,*

Christian Kröner, Düsseldorf. Jagdhunde.

München: «Singende Kinder», — *Jul. Bergmann,* Karlsruhe: «Ungarischer Markt», — *F. M. Bredt,* München: zwei Bilder aus Tunis, — *H. Neuber,* München: «Junimorgen», — *A. Erdelt,* München: «Schwierige Aenderung», — *Rob. Poetzelberger,* München: «Die Waisen» (Vollbild siehe bei pag. 80), ein von feiner Empfindung durchwobenes, farbenklares und kräftiges Bild, ebenso wie sein «Herbst», — *G. Kühl,* München: «Sonntag-Nachmittag in Holland», ebenfalls ein sehr ansprechendes, gesundes Bild, — *P. Höcker,* München: drei Bilder, darunter eine Wiederholung seiner Madonna vom Vorjahre, diesmal ohne Engelsfigur, — *P. Hoeninger,* Berlin: «Café Josti» (Vollbild s. bei pag. 92), — *A. Mangold,* München: «Friede» (Arbeiterfamilie beim Abendessen) — *F. Brütt,* Düsseldorf: «Am Bahnhofe» (Vollbild siehe pag. 96), — *K. Jacoby,* Berlin: «Im Trauerhause», — *F. M. Bredt,* München: «Zwei orientalische Scenen», — *A. Holmberg,* München: «Der Sammler», eine Arbeit, die in ihrer vorzüglichen Durchbildung des Künstlers liebevolles Eingehen auf sein Sujet trefflich characterisirt, — *A. Spring,*

München: «Das gefundene Document», — *H. Herrmann*, Berlin: «Fischmarkt in Amsterdam» etc.

Unter den Kleinmalern thut sich, wie allezeit, hervor *Carl Seiler*, München, mit seiner «Gelehrtenversammlung» und dem «Radirer», nicht minder *Frz. Simm* ebendaselbst mit dem reizenden Bilde «Tändelei» und *Wilh. Velten* mit dem militärischen Stücke «Appell» und dem «Schiffszug».

Nicht minder zahlreich und durch manche sehr gute Arbeit vertreten erscheint das Portraitfach, das mehr und mehr aus dem conventionell langweiligen Rahmen heraustritt, in den es jahrelang festgebannt war, muss es doch jeden wirklichen Künstler ebenso sehr oder noch mehr als andere Themata reizen, sich ganz und gar in die Individualität des Einzelnen zu vertiefen, ihr alle möglichen Züge abzulauschen, kurzum aus dem Portrait in gleichem Maasse eine psychologische, wie eine farbige Studie zu machen. *Karl Marr*, der moderne und doch so präcise, ohne jeglich künstlerische Mode-Faselei seine Themata erfassende, hat ausser einigen sehr fein gefühlten kleineren Bildern, unter denen vor Allem ein figurenloses Interieur hervorgehoben zu werden verdient, das Portrait eines Ciseleurs zur Ausstellung gebracht, das den Dargestellten bei der Arbeit zeigt, eine Auffassung, zu der verschiedene andere Künstler hinneigen, mit vollem Rechte. Wo wäre der Mensch mehr im eigenen Fahrwasser als in der Umgebung, die ihm seine Beschäftigung bietet. Manch vorzügliche Seite hat das grosse Portrait mit fünf Kindergestalten von *Alois Delug*, München (siehe Vollbild pag. 104), ausserdem vom nämlichen Künstler ein coloristisch sehr feines Bild: «Wäsche-aufhängende Frau», ungemein hell in der ganzen Tonwirkung, dabei aber körperhaft klar und vor Allem gut gezeichnet. *Christian Bokelmann* in Düsseldorf, von dem das ganz vortreffliche Bild: «Eine Confirmation in Ockholm» herrührt, malte den Dichter Klaus Groth, *Josef Block* das Portrait seines Vaters (Vollbild der vom nämlichen Künstler herrührenden «Dämmerstunde» siehe pag. 60). Auch *Vilma Parlaghi*, die gelegentlich der Berliner Ausstellung vielgenannte Künstlerin, ist durch Leistungen in diesem Fache vertreten, vor denen man Freude empfinden kann, denn es sind gute, sorgsame, ja nobel empfundene Arbeiten und man hätte sich in Berlin gewiss nicht zu beklagen, wenn niemals dort Schlechteres gemalt worden wäre und zwar von Leuten, die heute schon mit einem Bein im Olymp zu stehen vermeinen.

Christian Kröner, Düsseldorf. Wildstudien.

Uebrigens sei bei dieser Gelegenheit noch einer norwegischen Künstlerin gedacht, die nicht zusammen mit ihren Landsleuten ausgestellt hat: *Agnes Steineger*, Bergen (Norwegen) ist durch ein geradezu vorzüglich

gemaltes Damenportrait vertreten, das weit, weit höhere Qualitäten in sich trägt, als andere Arbeiten dieses Faches, die mit Medaillen bedacht wurden. Nicht als weniger hervorragend zu bezeichnen ist weiterhin die Leinwand einer anderen Dame, deren vorzügliche Qualitäten als Malerin wir schon 1890 zu würdigen Gelegenheit hatten: *Therese Schwarze* in Amsterdam, deren Portrait des General G. Joubert Transwaales ebenso männlich breit gemalt ist als jenes eines Kindes in seiner Behandlungsweise dem Originale entspricht. Es ist überhaupt bemerkenswerth, wie nach und nach sich Arbeiten von Künstlerinnen denen der Männer gegenüberstellen. Um es geradeheraus zu sagen, wirken sie durchaus Respect fordernd, und verrathen, in manchen Fällen wenigstens, durchaus nichts weniger als das «zarte Geschlecht». Gibt es doch genug weibische Männer, unter den Künstlern mehr vielleicht als anderswo, warum sollte da die Natur den Stiel nicht auch einmal umdrehen? Vielleicht — vielleicht haben die ernst arbeitenden (ich meine nicht die andern) Frauen sich jenes Quantum gesunder Anschauung bewahrt und bringen es wieder zu Ehren, was leider einem guten Theil der Männer mehr und mehr abhanden zu kommen scheint! Kann man sich tüchtigere Arbeiterinnen denken als eine *Lulu Breslau*, eine *Dora Hitz*, *Tina Blau* u. s. w. Die Ausstellung weist eine stattliche Reihe solcher Namen auf. Lässt sich auch die eine oder andere dieser unverkennbar mit hohem Maasse von künstlerischer Beanlagung ausgestatteten Colleginnen von ihrem etwas manieristisch angelegten Lehrer etwas in's Schlepptau nehmen, was thut's? Der grösste Theil der von Damen ausgestellten Arbeiten ist gesund durch und durch, während Viele unter den Herren der Schöpfung die Blödigkeit ihres geistigen Fadenschlages kaum nothdürftig zu verbergen vermögen. Das sind aber gewiss stets Jene, die am meisten gegen die volle Bethätigung der Frauen mit ihrer ganzen Arbeitskraft — und die ist bekanntlich nicht gering zu veranschlagen — sich ereifern!

Durch feine Auffassung bei zwei Damenportraits glänzt *Reinh. Lepsius*, München, durch eine an alte Meister erinnernde Sorgfalt der Zeichnung *Carl Haider*, München, mit einem Selbstportrait; *Chr. Speyer's* Reiterbildniss Sr. K. Hoheit des Prinzen Ruprecht ist ebenfalls eine tüchtige Arbeit, kurzum es fehlt nicht an genügenden Beweisen trefflichen Könnens und entschieden fortschreitender künstlerischer Auffassung.

Das Aufzählen von Bildern langweilt durchschnittlich den Leser, der die Originale nicht kennt, desshalb sei es hier erlassen, eine förmliche Liste mit Randbemerkungen zu geben. Wer die Ausstellung besuchte, wird sich ja wohl bei diesem und jenem Bilde ein Kreuzchen in den Katalog gemacht haben.

An Darstellungen aus dem Thierleben ist die deutsche Abtheilung nicht gerade sehr reich, das Wenige aber ist gut, so als coloristische Leistung ganz besonders *Faber du Faure's* «Pferde im Schnee», weiter *V. Weishaupt's* «Weidende Schafe», «Abend», (grasende Kuh unter Bäumen bei sehr tiefer Stimmung, eine ganz ausgezeichnete Leistung), ebenso wie *Heinr. Zügel's*, München, Behandlung des gleichen Thema's. Dasselbe behandelt auch *A. Brendel* in Weimar. Die Arbeit steht in ihren Qualitäten den vorgenannten nicht um Haaresbreite nach. *Hermann Baisch* in Karlsruhe vereinigt mit tiefsattem, warmem Tone äusserst sympathische Bildwirkung, drollig und liebenswürdig wirkt *Jos. Schmitzberger's* kleiner Dachshund im Kinderbettchen der Försterwohnung und der daneben nicht ohne eine gewisse Grandezza sitzende Pointer. Als bedeutender Thiermaler zeigt sich auch diesmal wieder *Paul Meyerheim*. Wie ein altniederländisches Bild, sympathisch durch die Kraft und Vollheit der Farbe, erscheinen *H. Heyden's*, München, «Hühner». Unter den Malereien des waidmännischen Genre sind ebenfalls verschiedene bekannte Namen mit entsprechenden Arbeiten vertreten, so *Christ. Kröner*, Düsseldorf (von dem wir eine ganze Reihe trefflicher Studien wiedergeben) durch das Bild «Der Ruhestörer», ein herbstlich Jagdstück, dem man anmerkt, dass der Autor die Jagd nicht blos von vergnügten Sonntagspartien her kennt, *J. Schmitzberger*, München, mit einer winterlichen Hochgebirgsscenerie und «Hühnerjagd», *A. Thiele*, München, ebenfalls durch eine treffliche Spätherbstschilderung u. s. w.

In breiter Masse sind natürlich die Landschafter und ihre weit auseinander gehenden Anschauungen vertreten. München hat einzelne sehr tüchtige Erscheinungen, aber keine imponirende Gruppe von Künstlern dieses Faches, wogegen sich in Berlin und Karlsruhe unverkennbar ziemlich scharf characteristische Richtungen ausbilden. In nicht geringem Maasse gilt dies auch von Weimar, wogegen man es bei den Düsseldorfern auch wieder hauptsächlich mit einigen hervorragenden Namen zu thun hat. Von Wien gilt das Nämliche.

Alois Delug pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Durchaus eigenartig von jeher und auch diesmal wieder ist *Adolf Stäbli*, ein geborner Schweizer, aufgetreten. Er ist, wie alle Künstler, welche diese Bezeichnung von rechtswegen führen, eine Erscheinung, die ihre eigenen Wege wandelt, ebensoweit von jenen entfernt, welche die Natur nach einem neuen, als von jenen, die sie nach überkommenen Rezepten darzustellen pflegen. Der eigentlich selbstständigen Naturen gibt es in der Kunst wie im Leben so ausserordentlich wenige, dass die grössere Menge der Producirenden auf allen Gebieten stets bestimmter Anhalts- und Stützpunkte bedarf, diese zum Kerne des eigenen Schaffens, das an sich schwächlich construirt ist, macht und so im eigentlichen Sinne des Wortes die Manier, das Rezept heranbildet. Neun Zehntel aller Künstler müssen zu diesen Nachtretern gerechnet werden und da ist dann gar kein Unterschied, ob sie zu jenen zählen, die von den Alten spöttisch als Petroleurs bezeichnet werden oder umgekehrt, ob sie zu den von

Christian Kröner, Düsseldorf. Landschaftsstudie.

der stürmenden, drängenden Generation als « Spitaler und Leimsieder » betitelten Quote gehören. Unselbstständigkeit ist wie überall auch bei der sogenannten Künstlerwelt eine hervorragende Eigenschaft. Ihr entgehen nur Menschen von Race, selbstständig denkende, selbstständig fühlende und darnach ihr Werk verrichtende Menschen. Diese allein sollte man von rechtswegen mit dem Namen « Künstler » belegen, denn die anderen, wenn sie auch oft recht gefällige Sachen machen, bleiben doch bei einem gewissen Maasse von Gelerntem stehen und kommen ihrer lebtag nicht darüber hinaus. *Stäbli* steht wie gesagt ziemlich allein. Seine Arbeiten, die durchweg den Stempel klarer Ueberlegung, wahrer künstlerischer Reife tragen, behandeln zumeist ernstgestimmte Themata. Ihn hat die neblige Sonnenscheinmanie nicht erfasst, als sie noch Mode war, noch hat er sich der jetzt modernen Art der Anschauung und Technik zugewandt und seine Bilder sind eben doch

immer Bilder, abgeschlossene Werke, in denen sich der Mensch mit seiner ganzen Anschauung, nicht bloss eine flüchtige Impression ausspricht. Er steht in mancher Hinsicht vielleicht gewissen älteren Franzosen nahe, unterscheidet sich aber von diesen hinwiederum dadurch, dass er so zu sagen nie das Intime aufsucht und darstellt, sondern räumlich weite Blicke eröffnet, den Himmel, das Gewölk ebenso stark mitreden lässt, als die Baumkronen, in welche der Sturm sausend einbricht und den Erdboden, das Terrain, in dem diese Bäume wurzeln. Seine Farbe ist tief, kräftig, nirgends verblasen, mit dem Zufalle spielend, es liegt Wille in ihr und wenn sie auch zuweilen bis beinahe ans Schwärzliche streift, so ist sie doch nie russig, vielmehr liegt irgend ein bestimmender Grund zu solch consequent festgehaltener Kraft vor. Sein diesjähriges Ausstellungsbild gehört mit zum Besten, was er geschaffen. Da bläst der Wind des herannahenden Wetters frisch und scharf.

Ein anderer Münchener Landschafter, dessen Werk etwas wohlthuend in sich Abgeschlossenes, etwas künstlerisch Selbstständiges in sich trägt, kraftvoll im Ton, schön in der Zeichnung ist, ist *Paul Keller-Reutlingen*. Was er gibt ist der Ausblick aus einer baumschattigen Allee auf einen grünen Plan, der ebenfalls rings von hoher Vegetation umschlossen ist. Nur da und dort fallen einzelne Sonnenlichter in die Stille dieses idyllischen Winkels. Ein dritter Landschafter, dessen intime Beobachtung in einigen kleineren, sowohl in Bezug auf Form als auch auf Farbe sehr durchgearbeiteten Bildern zu Tage tritt, ist *Georg Flad*, neben dem wir, ebenso günstig hervortretend durch seine Art, *Bernhard Buttersack* nennen möchten. Ferne jeglichem Manierisums tritt in ihren Bildern das wahre Studium des Freilichtes hervor, die Töne sind voll, kräftig, klar, das absolute Gegentheil zu jener mehligen Verschwommenheit, die unter dem Namen Plein-air eine Zeit lang viele Paletten beherrschte. An dieser Stelle wären auch einige äusserst sympathische Arbeiten von *Leop. von Kalkreuth* zu nennen, die ihrem Hauptinhalte nach landschaftlicher Natur sind. Ein wahrscheinlich in decorativem Sinne behandeltes Panneau von ihm — es war nicht zu unterscheiden ob es Gouache auf Kreidegrund oder Temperamalerei war, die Leuchtkraft sprach für eines von beiden — Orpheus in einer classischen Landschaft darstellend, wie er die Leier spielend über die Fluren schreitet, ein zahlreiches Gefolge von Thieren des Waldes hinter sich, ist eine für diesen Zweck durchaus tüchtige Leistung, nur setzt man gewöhnlich voraus, dass der bezaubernde Sänger auch einigermassen ebenmässig von Gestalt gewesen sein mag, was bei diesem Exemplar nicht der Fall ist. Es kam mir dabei unwillkührlich ein Wort in den Sinn, das einst der bekanntlich sehr geistreiche und boshafte Schwind geäussert haben soll. Er erzählte nämlich eines Abends, — das Bild: Nero auf den Trümmern von Rom machte in jenen Tagen viel von sich reden —, es sei ein fremder Kunsthändler gekommen und habe für sich nochmals das gleiche Sujet bestellt, aber ohne Figuren.

Durch einige ganz vorzügliche Leistungen glänzt auch *Otto Strützel* (das Bild: ein heiterer Märztag, siehe bei pag. 44, zweiter Halbjahrband 91), wie immer auch *Hans von Bartels* (Küste mit stürmischen Meere und Fischhalle in Boulogne, beides Aquarellen), *Tina Blau Lang* und wenn des Weiteren noch einige Namen genannt werden sollen, so sei es *Ludwig Dill*, *H. Eichfeld*, *Conr. Eilers*, *P. P. Müller*, *H. König*, *R. Amling*, *V. M. Herwegen*, *Ch. Meyer-Basel*, *F. Gietl*, *W. Aryton* u. s. w.

In bedeutsamer Weise hat sich seit einigen Jahren die Landschafterei in Karlsruhe gehoben. Offenbar wussten die dahin berufenen Lehrer, in welcher Weise sie ihren Einfluss geltend zu machen hatten und so sehen wir neben *Schönleber* und *Baisch* eine ganze Reihe junger Kräfte, die theils vielversprechend mit ihren Arbeiten in die Welt hinausstreben, theils mit einer Bestimmtheit sich ihres Zieles bewusst sind, die Achtung fordert. Unter Letzteren thut sich ganz besonders *Gustav Kampmann* hervor, dessen verschneiter Buchenwaldrand bei untergehender Sonne etwas radicales, aber urgesundes in sich trägt. Das Ganze ist von grosser Leuchtkraft, hervorgerufen durch äusserst kräftige, dabei farbige und klare Contraste, so dass es leicht seinen Platz neben den kühnsten französischen Neuerern, wie z. B. *Claude Monet* behaupten würde. Wir nennen ausser ihm noch *A. Koester*, *Fr. Kallmorgen*, *G. Tyrahn*, *A. Zoff*.

Unter den Düsseldorfern bricht sich offenbar neuerdings auch eine Anschauung Bahn, die ihre eigenen Wege zu gehen bestrebt ist. Meister wie die beiden *Achenbach* und *Dücker* werden selbstverständlich immer als Merkstein in der Entwickelungsgeschichte der dortigen Schule bestehen bleiben und in ihren Leistungen gross dastehen; nichts destoweniger sei auch dem neu sich geltendmachenden Element, wie es sich z. B. in dem

Christian Kröner, Düsseldorf. Ochsengespann.

ganz vortrefflichen silberigen Bilde von *Gustav Wendling* «Vorfrühling» äuserst, voller Raum gegeben. Die heutigen Ausgangspunkte der Landschafterei, sind andere als sie es noch vor zehn, fünfzehn Jahren waren, nur dürfte in solchem Falle auch die letzte Consequenz nicht vermieden werden, wie es auf dem *Wendling'schen* Bilde der Fall ist. Die Figuren beanspruchen ebenfalls volle Stärke ihrer Tonwirkung. Ob dann die Mittel der Darstellung noch völlig ausreichend sind, das muss wohl jeder im Speciellen erproben; immerhin ist das genannte Bild eine angenehm auffallende Erscheinung, aus welcher vorzügliche Beobachtung spricht.

Auch Weimar hat seine gewichtigen Pionnire auf modernen Wegen. Der bedeutendste unter ihnen freilich, Graf *Kalkreuth* ist nach München übergesiedelt, aber in Malern, wie *Ludolph Berkemeier*, Graf *Gleichen-Russwurm*, *Th. Hagen* u. a. ist noch immer ein Rückhalt vorhanden, der seine Wirkung geltend macht.

Berlin besitzt eine Reihe von Landschaftern mit ganz speciellem Gepräge, das manchmal beinahe etwas von der «strammen», kurzen, unzweideutigen Ausdrucksweise an sich hat, die das militärische Deutschland und damit sein militärisches Cultur-Centrum kennzeichnet. Viele der dortigen Maler suchen ihre Themata innerhalb der nächstliegenden Sphären und verleihen dabei jener eigenthümlichen, manchmal harten, rauhen Poesie Ausdruck, die jenem Striche Deutschlands eigen ist, der zwischen den fruchtbaren Gefilden am Rande der See und Mitteldeutschland sich hinzieht, von Manchen, denen der Blick dafür abgeht, schlechtweg als «trostlose Gegend» bezeichnet, mit gleichem Recht und Unrecht, wie z. B. die bayerische Hochebene. Manche unter ihnen fühlen sich mehr nach Holland gezogen, so *Max Liebermann*, *Hans Hermann* (von dem sich auf pag. 2 u. ff. des zweiten Halbjahrbandes 1891 eine grosse Reihe äusserst characteristischer Studien veröffentlicht finden), *Skarbina* malt fast ebenso viele französische Themata wie deutsche, verleugnet aber den deutschen Maler in keiner Weise, *Salzmann* hat Reminiscensen aus den verschiedensten Fahrwassern verewigt Ein Künstler aber, dem wir auch auf der Münchener Ausstellung begegnen und der etwas ganz specifisch norddeutsches in seinen vielen trefflichen Arbeiten, Oelbildern sowohl wie Aquarellen hat, ist *Julius Jacob* in Berlin. Geradezu hervorragend muss ein grosses Aquarell von *Ludwig Dettmann* in Charlottenburg genannt werden, das die ganze Poesie der herrlichen Blüthezeit im Frühjahre in sich trägt. *Eugen Bracht* gab ein Paar vorzügliche märkische Landschaften, ebenso *Wilh. Feldmann*, *W. Zehme* u. A.

Wien, das heute ein wesentlich anderes als zu Zeiten *Makart's* und *Canon's*, ist mit Namen, wie *E. J. Schindler*, *Rud. Alt* und *Olga Wiesinger-Florian*, vorzüglich vertreten; stehen diese auch mehr oder weniger dem bahnbrechenden Zuge der Zeit etwas ferner, in hohem Grade künstlerisch wirken ihre Arbeiten dennoch, — ein Beweis mehr, dass auf diesem Gebiete nicht

ein Glaube das Epitheton des alleinseligmachenden verdient.

Noch wäre hier einiger Künstler zu gedenken, die in keinem Zusammenhange mit sogenannten «Kunstcentren» stehend, ganz besondere Wege gehen und dabei ihre Eigenartigkeit in so hohem Maasse gewahrt haben, wie sie nicht allerwärts zu Tage tritt. Der eine ist *Otto Reiniger* in Stuttgart, der die paysage intime in ganz eigener, künstlerisch bedeutender Art cultivirt, freilich durchschnittlich in grösserem Maasstabe als es die französischen Koryphäen thaten. Was er macht, damit ist ihm Ernst, denn wenn ein klein Bächlein und darüber an leiswelligem Hügelterrain sich hinziehendes Ackergelände, das dazu, wie gesagt, in ziemlich bedeutenden Dimensionen gegeben ist, den Kernpunkt eines Bildes ausmacht, so muss schon die ganze ehrliche Ueberzeugung eines selbstständigen Künstlers darin liegen. Und das ist bei *Reiniger* der Fall. Ein anderer ist *Richard Thierbach* in Stolberg. Auch an seinen Arbeiten spricht dié durch nichts Fremdes beeinflusste, selbstständige Naturanschauung wohlthuend an; dabei geht er mit der Farbe schneidig in's Zeug, ohne Pröblerei, fest und sicher stehen die Töne wie hingemauert da — es liegt etwas durchaus Ueberzeugendes in seinen Arbeiten. Ein Dritter endlich — er lebt zwar in Rom, hat aber nicht Haaresbreite vom italienischem Wesen in seiner Malerei — ist *Lesser-Ury*, dem man eingehendes Studium der Form zwar nicht nachrühmen kann; es kommt ihm gelegentlich auf ein Paar haarsträubende Zeichnen- oder Perspektive-Schnitzer nicht an — das ist ja modern; was aber die Farbe betrifft, so hat sie einen Grad von Leuchtkraft in sich, die geradezu verblüffend wirkt und wie bei *Courtens* und andern wirklichen Grössen jenen Grundsatz in schlagendster Weise zur Geltung bringt, dass das Malen ein Modelliren in Farbe bedeute, nicht aber ein Abwiegen der Werthe nach Weiss und Schwarz. Das ist einer der Hauptpunkte im Durchbruche der heutigen Anschauungsweise und darin stehen wir den sog. Klassikern und ihren Ausläufern antipodisch gegenüber. Begonnen freilich hat dies Prinzip bereits mit Tizian, der sich traute, ganz im Gegensatze zur Ueberlieferung, die Schatten nicht als schwarz in schwarz modellirte Massen zu geben, sondern sie farbig zu behandeln. Und von Tizian bis zu Rubens, welch ein Schritt, und von Rubens über die farbenfreudlose Zeit der kalt empfindenden Alterthums-Wiederbeleber in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hinweg auf den heutigen Tag weiter — sei's besser oder schlechter, das mag entscheiden, wer sich dazu berufen fühlt, aber ein Riesenschritt ist es, ein Rückschritt der Erkenntniss keinesfalls.

H. E. v. Berlepsch. Ufer.

Toby Edw Rosenthal pinx

Sein erstes Werk.

AUS DER INTERNATIONALEN KUNST-AUSTELLUNG IN BERLIN

VON

LUDWIG GURLITT.

(Specielle Behandlung des Thema's in „Die Kunst unserer Zeit auf der Berliner internationalen Ausstellung" von C. Gurlitt. München, Hanfstaengl's Kunst-Verlag.

Zu den bedeutenderen Ereignissen des Jahres auf dem Gebiete der Kunst zählt die Berliner internationale Ausstellung. Umfangreich war die Betheiligung der Künstler aller Völker, bis zur Million schon gestiegen die Menge Derer, die in den Kunstsälen Genuss und Belehrung suchten, nicht minder gross der Schwarm der Besprechungen und kritischen Plaudereien, zu denen die Ausstellung Anregung gegeben hat. Wer daher so spät das Wort ergreift, kann unmöglich durchaus Neues bringen. Andererseits hat eine so späte Aeusserung den Vorzug, dass man übereilte Urtheile, die sich auch bei dieser Gelegenheit in Menge vorgedrängt haben, eher zu vermeiden im Stande ist. Im Allgemeinen lässt sich heute leichter ein Urtheil geben, als noch vor fünf Jahren, da die realistische Richtung ihre Blüthen erst zeitigte, die Geister gleichsam noch in Gährung waren. Auf die Gährung ist die Klärung gefolgt. Der Sieg des Realismus ist eine unbestrittene Thatsache. Er hat die ganze künstlerische Jugend erfasst, die Gegenwart gehört ihm. Unsere grossen Meister *Knaus*, *Vautier*, *Defregger*, *Meyerheim*, selbst die Gebrüder *Achenbach* haben die Führung an jüngere Kräfte abtreten müssen. Die vordem leitenden Schulen von Düsseldorf und München, um die uns das Ausland beneidete, sind der neuen, von Frankreich ausgehenden Richtung gewichen ausser etwa bei den Magyaren und anderen vereinzelten Ausländern. Im Uebrigen machte die Ausstellung einen einheitlichen Eindruck. Man konnte fast von einer internationalen Kunst sprechen.*) Bilder, die in Boston entstanden, sind eines Geistes mit Werken aus Paris, Christiania und Warschau, und hätte die Ausstellungs-Commission nicht dem Urtheile durch strenge Scheidung nach Nationalitäten und durch wohlgeordnete Kataloge die Bahn gewiesen, so würde selbst ein gewiegter Kunstkenner bei zahlreichen Werken daran verzweifeln, die Herkunft aus dem Geiste des Werkes zu bestimmen. Daher war man auch in dem internationalen Saale, in dem Werke aller Länder vereinigt sind, ohne Katalog in Verlegenheit. Dort drängte sich die Beobachtung unabweisbar auf, dass Paris die Lehrmeisterin der neuen Richtung ist. Dieser Saal war eine Ruhmeshalle der Franzosen, wenn ihnen auch verletzte nationale Eitelkeit die Beschickung unserer Ausstellung verbot. Aber ihre neuen Kunstideale, die den strengglaubigen, von hellenischem Geiste getränkten Aesthetikern anfangs wie ein Cultus des Hässlichen erschienen, sind siegreich durchgedrungen, ihre Wahl der Stoffe, die Art des Vortrages durch Hellmalerei und Impressionistik hat auf der weiten Erde Nachahmer und begeisterte Vertreter gefunden. Wahrheit, Realität, unmittelbares Naturstudium, Originalität, das sind Schlagworte, an denen sich die junge Künstlerwelt begeistert.**) Schneller, als man erwarten durfte, ist der Geschmack des Publikums der Neuerung gefolgt. Eine Ausstellung französischer impressionistischer Bilder fand vor fünf Jahren in Berlin blos spöttische Aufnahme. An *Uhde's*- und *Firle's* Bildern ging man kopfschüttelnd vorüber. Man vermisste an ihnen den «schönen Ton» und fand sie hässlich. Heute braucht man sich zu ihrer Rechtfertigung nicht mehr zu ereifern. Die anfänglich zahlreichen Gegner, welche nicht müde wurden, über die wüsten Orgien des Realismus zu zetern, sind verstummt oder klagen wehmüthig als Prediger in der Wüste über die entschwundene

*) In München war das Gegentheil vorwiegend, vielleicht gerade weil die Ausstellung vielseitiger war als jene in Berlin. Anm. d. Red.

**) Hoffentlich bleibt es nicht bei den Schlagworten allein. Anm. d. Red.

Schöne in der Kunst. Andere erkannten rechtzeitig, dass ungeachtet ihrer Unheilsprophezeihungen der neue Geist dennoch mit Macht vordrang; sie bequemten sich Anfangs zu zögernder, jetzt schon zu lauter Anerkennung. So hat auch die Presse wieder grössere Einmüthigkeit des Urtheils gefunden. Vor Allem ist sie gegenüber der grossen, ernsten Kunstbewegung selbst ernster und sachlicher geworden. Die vordem nach Heine's Muster übliche Unart, ein Kunstwerk als das Reck zu betrachten, an dem der freche Witz seine Clownstücke ausführt, findet kaum noch Vertreter.

Wir betrachten uns als der Mühe überhoben, Ziel und Wesen der neuen realistischen Kunst zu erörtern. Wer Arbeiten von *Courbet*, *Corot*, *Millet*, *Manet*, *Bastien-Lepage* kennt, weiss, in welchen Bahnen die Mehrzahl der in Berlin ausgestellten Bilder sich bewegt. Wie gross aber der Umschwung in der Kunst ist, erkennen wir am besten, wenn wir den Blick ein wenig zurücklenken. Unsere gesammte moderne Cultur ruht auf humanistisch-classischer und christlicher Grundlage. Dem Humanismus sind unsere Künstler völlig entlaufen, besonders in der Wahl der Gegenstände. Illustrationen zu Homer, Virgil, Ovid, die Darstellung griechischer Götter, Heroen, die Jahrhunderte lang und bis in unsere Zeit hinein für die vornehmste Aufgabe ernster Künstler galt, für die bei uns die grössten Männer der Kunst: Goethe, Lessing, Winkelmann, Cornelius, Carstens, Preller, Overbeck gewirkt haben, liegen jetzt in Acht und Bann. Aber auch das christliche Element unserer Cultur tritt auffallend in der modernen Kunst aller Völker zurück. Die Kunst hat aufgehört, wie ehedem die Dienerin confessioneller Einseitigkeit der Kirche zu sein. Wie im alten Griechenland hält mit ihrer Entwicklung die Befreiung von kirchlichen Schranken Schritt; denn von starren Cultbildern der Götter ausgehend, führte die griechische Kunst zu einer freien Darstellung des menschlichen Lebens.

Aus der Schule der sogenannten Nazarener, welche bei uns an die biblischen Bilder des Mittelalters anknüpften, hatte sich nur ein einziges Werk Dresdener Provenienz in die moderne Umgebung verirrt. Auch *Uhde*, der kirchliche Motive mit dem religiösen Empfinden unserer Zeit zu verschmelzen versucht hat, ist diesmal auf solche Versuche nicht zurückgekommen. *Georg Buchner* dagegen hat in seinem Geiste eine Maria mit dem Kinde gemalt, das von Dorfjugend moderner Erscheinung staunend betrachtet wird. *L. Corinth's* «Pietà» unterscheidet sich nicht von entsprechenden Trauerscenen heutiger Krankenhäuser. *Gebhardt* ist bekanntlich bemüht, Christus und seine Umgebung durch die Brille unserer Vorfahren, der Zeitgenossen Luther's, zu betrachten. Eine an Feuerbach erinnernde Skizze *Trübner's* in München ist wohl in erster Linie des trefflichen Farbenbouquets halber entstanden. *Prell's* «Flucht der heiligen Familie», ist eine geistvolle Lösung der schwierigen Aufgabe, die menschlichen Gestalten der heiligen Familie in nordischer, laubreicher Landschaft mit der himmlischen Gestalt eines Engels zu harmonischer Einheit zu bringen, doch wirkt das Bild nicht erwärmend. Wir können daher die überraschende Thatsache feststellen, dass in Deutschland auch die biblischen Stoffe in der Malerei aufgehört haben, eine Rolle zu spielen, dass vor Allem die Jahrhunderte hindurch giltigen Ideale einer modernen Auffassung gewichen sind. Wie aber steht es hiemit bei den anderen Völkern? Der Brüsseler *Juliaan de Vriendt* malt «Jairis Töchterlein» als getreue geschichtliche Studie mit den Trachten, die für Christi Zeit bei den Juden üblich gewesen sein mögen, mit persischen Teppichen, arabischen Fliesenplatten, kurz so viel orientalischem Beiwerke, dass man das Innere einer Moschee und Muselmänner zu sehen glaubt. Es überwiegt somit auch hier das antiquarisch gelehrte Interesse vor dem ethischen, religiösen Gehalte. Eine Einzelerscheinung war *Th. Lybaert* (Gent), der in gläubiger Hingabe die heilige Jungfrau in zierlichster Miniaturmalerei feiert.

Unter den französischen Bildern trat *Bouguereau* mit zwei Arbeiten religiösen Genres auf: Ein Madonnenbild und «heil. Frauen am Grabe». Sie zeigen freie Weiterentwickelung des classicistischen Schönheitsideales, vereinigen Ernst und Innigkeit der Auffassung, Strenge und Reinheit der Composition mit moderner Klarheit der Färbung und Helligkeit des Tones. Verwandten Geistes, aber derber in der Zeichnung und Farbe, war das Werk des Ungarn *Arpád von Feszty* «Die trauernden Frauen am Grabe Christi». Wir haben hier den Beweis, dass die alte kirchliche Kunst einer Entwicklung immerhin noch fähig war; freilich erscheinen *Bouguereau's* Werke etwas weichlich, mehr für die süssliche Aesthetik des Salons, als für das religiöse Bedürfniss einer frommen Gemeinde empfunden. Bei Italienern und Spaniern finden wir die

Freude an dem äusseren, bunten Gepränge ihrer Kirche mit gesundem Sinne, bei den Italienern, besonders bei ihrem grössten Meister jüngster Zeit, *Paolo Michetti*, mit übermüthigem Humor, bei den Spaniern, wie *José Gallegos*, *S. Viniegra y Lasso*, mit grösserem Ernst und religiöser Ueberzeugung dargestellt. Streng kirchliche Bilder fehlen aber auch bei ihnen fast durchaus. Um so weniger wird man sie bei den germanisch-protestantischen Völkerschaften, Norwegern, Schweden, Amerikanern, auch Holländern und Belgiern, suchen. Auch das kirchlich strenge England hatte diesmal unserer Ausstellung nur ein Zeugniss dieser Gesinnung geschickt; das mag Zufall sein. Es wäre jedenfalls falsch, wollte man den Grund für diese Erscheinung allein in dem Rückgange des religiösen Empfindens erblicken. Die Ursachen liegen auf anderem Gebiete, vor Allem in der starken Strömung, welche auf unmittelbares Studium der Natur hindrängt.

Es hängt damit der Rückgang aller Geschichtsmalerei zusammen, denn im weitesten Sinne gehören auch die biblischen Bilder zur Historie, oder werden doch mehr und mehr als solche aufgefasst. Hier ist der Wandel besonders auffallend, denn es ist noch gar nicht lange her, dass gerade die geschichtlichen Bilder der Münchener *Piloty*- und Wiener *Makart*-Schule alle deutschen Ausstellungen beherrschten. Heuer begegnet uns kein Bild mehr bei den Deutschen, das an *Piloty's* «Triumphzug des Germanicus» oder *Makart's* «Einzug Karl V.» erinnerte. Man ist der Kostümmalerei schnell überdrüssig geworden und unserem siegreichen Heere verdankt wohl auch die Kunst die Befreiung von einer unpopulären, unnationalen, gelehrten Richtung. Es ist eine Streitfrage, wie weit historische Bilder und historische Romane überhaupt Kunstberechtigung haben. An sich gehört die Geschichte in das Bereich der Wissenschaft, und wenn man die Griechen zu Kunstrichtern nimmt, die in Allem, was Kunst angeht, den gesundesten Sinn hatten, so müsste man diese Gattung wesentlich einschränken, denn sie malten zwar die grossen Ereignisse ihrer eigenen Tage, aber nicht in unserem Sinne geschichtliche Vorgänge anderer Zeiten oder wohl gar fremder Völker. Die Athener aus der Zeit der Perserkriege liessen sich die Schlacht bei Marathon unter Führung des Miltiades malen, Alexander der Grosse seinen Sieg am Granicus durch Lysipp darstellen. Nur der trojanische Sagenkreis mit seinen Heroengestalten macht davon eine Ausnahme, aber die Griechen waren wahrlich weit davon entfernt, dabei historische Treue anzustreben. Jedenfalls hat ein Künstler genug zu thun, wenn er den Geist seiner eigenen Tage wahr zum Ausdruck bringen will, und nur dann wird er aus dem Innersten heraus mit freier Seele schaffen können. Entschwundene Zeiten ganz zu verstehen, sich seiner eigenen Tage zu entäussern, sich wie durch Zauberei um Jahrhunderte zurückzuversetzen, erfordert jedenfalls mehr als ein gewissenhaftes Kostümstudium und Versenken in die Kunstgeschichte; Maler wie Dichter bleiben aber gewöhnlich am Aeusseren haften und scheitern an der zu schwierigen Aufgabe; es geht den Zeiten wie dem einzelnen Menschen: «Denn wer einmal todt daliegt, wird nicht mehr lebendig».

Am ehesten gelingt noch die Darstellung vaterländischer Geschichte, denn da haben wir den festen Bestand eines unveränderlichen National-Charakters, der sich selbst zu verschiedenen Zeiten im Wesentlichen gleich äussert. So gelang es z. B. dem Preussen und Berliner *Adolf Menzel*, Dank seiner Gelehrsamkeit und seines kritisch klaren Verstandes, wie das Leben unserer Tage, so auch die Zeit Friedrich's des Grossen mit erstaunlicher Wahrheit zu zeichnen. Er vereinigt eben in sich den Gelehrten mit dem Künstler und in Anerkennung seiner historischen Verdienste ist daher mit Recht der Künstler zum Ehrenmitgliede der Academie der Wissenschaften ernannt worden. Auch auf der diesjährigen Ausstellung hat *Menzel* einen durchschlagenden Erfolg errungen mit älteren Werken, die jedoch nur zum geringsten Theile Historisches behandeln. Unsere Künstler scheinen jetzt auf dem rechten Wege zu sein, indem sie sich fast ausschliesslich der vaterländischen Geschichte zuwandten.

Warthmüller in Berlin, einer der bedeutendsten deutschen Vorkämpfer der Hellmalerei, und *Robert Haug* in Stuttgart, haben die neue Farbentechnik zum ersten Mal mit Glück auf geschichtliche Gegenstände «Friedrich der Grosse an der Leiche Schwerin's» und «Freiwillige Jäger der Befreiungskriege im Feuer», angewandt und dadurch neues Leben in die verödete Historienmalerei gebracht. Mit ernstem Dämmerlicht ist das vortreffliche Bild von *Carl Marr* in München erfüllt: «Französische Einquartierung von 1806 in einer deutschen Stube». Wollten wir auf Einzelheiten eingehen, hätten wir noch einige tüchtige historische Bilder zu nennen, in erster

Linie *R. Forell's* (Frankfurt am Main) «Tod des Grafen Ernst von Mansfeld». Die Belgier, an ihrer Spitze *A. de Vriendt* und *E. van Hove*, setzen grossen Fleiss und bedeutende Kraft daran, den Geist *van Eyck's* wieder zu erwecken. Offenbar liegt hier das Streben vor, im Gegensatze zu der klassischen und französischen Richtung, welche ihre Landsleute Jahrhunderte lang beherrscht und um ihre Kunstblüthe gebracht hatte, echt einheimische Kunst zu setzen. Es ist dieselbe nationale Strömung, die uns die stilvollen Renaissance-Möbel und die Butzenscheiben brachte. Aber es lassen sich Jahrhunderte der Cultur nicht stillschweigend übergehen; es fehlt die Brücke, welche das Heute mit dem Damals verbindet. Was damals wahr und echt gewesen ist erscheint heute als fremd, gekünstelt, unwahr. Diese academisch gelehrte Malerei, wie sie bei uns auch *Gebhardt* übt, ist einer Weiterbildung schwerlich fähig und wird gewiss bald wieder verschwinden.

Der gelehrte Versuch von oben herab, auch für seine heidnische Vorzeit das Volk zu gewinnen, für den die Maler im Bunde mit den Dichtern und Componisten ihre Kraft einsetzten, ist schon jetzt als misslungen und aussichtslos fallen gelassen worden. Die alten Germanen duldeten keine Bilder ihrer Götter, die mühsam nachempfindenden Künstler der Gegenwart aber haben aus Wuotan und Donar selten mehr als einen schönen Theatertenor gemacht. Uns fehlt der lebendige Zusammenhang mit der heidnischen Vorzeit völlig, auch lässt sich die mit Feuer und Schwert, dann durch die Kirche und Wissenschaft ertödtete Beziehung der Germanen zu dem Geiste ihrer ältesten Anschauungen und Empfindungen nicht wieder erwecken. Ueber dieses Kapitel schweigt daher die Ausstellung völlig. Auch mit der Allegorie, einer fremden Kunstblüthe, die zu lange bei uns herrschte, haben unsere Tage gründlich aufgeräumt; der längst bekannte Versuch *F. Keller's* (Karlsruhe), die Tugenden Kaiser Wilhelms I. durch Frauengestalten zu versinnbildlichen, wird ihr keine neuen Freunde schaffen. *Herterich's* «Allegro und Adagio», so frisch sie aufgefasst, so meisterhaft sie gezeichnet sind, entbehren der Lebenskraft und haben mehr decorativen Werth.

Wenn nun also in Deutschland griechische, christlich-kirchliche, germanisch-heidnische, allegorische, zum Theil auch die geschichtlichen Gebiete brach liegen, so wird man fragen, was in aller Welt ist denn auf den vielen hundert deutschen Bildern zu sehen? Die Antwort lässt sich mit wenigen Worten geben: Alles das, was wir selbst täglich in Haus und Hof, in Dorf und Stadt, in Berg und Thal, auf Feld und Flur vor Augen haben. Und das gilt ebenso für die meisten andern Völker, ausgenommen etwa England. Mit dem lebhaft erwachenden Nationalbewusstsein der meisten Völker, mit der gesteigerten Liebe zum eigenen Vaterlande, mit der Bedeutung, welche der vierte Stand für das ganze öffentliche Leben gewonnen hat, hat auch die Kunst ihre Aufgabe geändert und ein mehr demokratisches Wesen angenommen. Wir finden die Hütte, die Noth und Armuth häufiger dargestellt als Paläste und Reichthum. Der christliche Sinn unserer Tage spricht sich nicht in Cult- und Madonnenbildern aus. Dagegen fanden wir häufig die Darstellung der Andacht; so in dem grossartigen, derb realistischen «Abendmahl» von *Gari Melchers* (Paris), dem «Kinde in der Kirche», von derselben Hand, in *Walter Mac-Ewens* (Paris) gleich tief empfundenem Bilde: «Die Abwesende am Allerseelentag», in *Luque y Ròsellós* (Madrid) «betenden römischen Bauern», und in vielen anderen Werken. Die heutigen Künstler gehen nicht mehr stolz an den Stätten des Elendes vorüber, sie suchen sie auf. Voran gingen auch hier in Wort und Bild die Franzosen und es folgte ihnen eine grosse Schaar, die sich ohne innere Regung der Mode anschloss. Für die Begründer aber der neuen Schule und ihre ernsten Vertreter, welche ihre Blicke liebevoll auf die Mühseligen und Beladenen richten und davon im Bilde erzählen, müssen wir eine wahrhaft christliche Gesinnung und Nächstenliebe voraussetzen, denn nur so wird uns die rührende Wirkung erklärlich, wie sie besonders die Niederländer durch ihre Schilderungen des menschlichen Jammers erreichen: *Josef Israels*, *Hubert Vos*, *E. Verveer*, *Albert Neuhuys*, obenan *Léon Frédéric* und *C. E. Meunier*. Es ist ein sehr bedeutungsvolles Urtheil der Jury, dass sie *Frédéric* einen Preis ertheilt hat. Was wird dazu die ästhetische Orthodoxie sagen, die ihren Abscheu gerade vor diesen «Orgien des krassesten Realismus» nicht laut genug verkünden konnte?! Vielfach wirft man diesen Realisten die Freude am Gemeinen vor, übersieht aber dabei, dass gerade sie sich von roher Sinnlichkeit und von der Darstellung des Nackten frei halten. Ja, es erscheint als ein Mangel der modernen Kunst, dass in ihr die Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers so erstaunlich selten wird. Die ganze Ausstellung ist so

Pieter Haasman pinx

Phot. P. Hanfstaengl, München

Zerrissene Saiten

«anständig», dass man nur im Bilde des Dänen *Julius Paulsen* «Adam und Eva», im Werke des Ungarn *Julius Benczúr* «Bacchantin» den Menschen, wie er aus Gottes Hand hervorgegangen ist, in grösserer Darstellung fand. In dieser Hinsicht sind also unsere Neuen viel anständiger und den Damenpensionaten zur Besichtigung mehr zu empfehlen, als die Künstler irgend welcher älteren Zeit. Die absichtliche Anspruchslosigkeit der modernen Realisten wird gleichsam auch auf die unbelebte Natur übertragen: wir sehen jetzt die schlichtesten Landschaften, kahle Steppen, einsame Landstrassen, Stoppel- und Kartoffelfelder (ein Meisterwerk von *Trübner*) häufiger dargestellt, als die glücklichen, gleichsam königlichen Landschaften der alten Welt. Selbst die Italiener haben sich von der Darstellung der berühmten Wunder landschaftlicher Pracht schlichteren Motiven zugewandt. Das Tändelnde, fast Läppische der früher in Deutschland so verbreiteten Genremalerei hat auch dem ernsteren Geiste unserer Tage weichen müssen; es fehlt natürlich nicht an der heiteren Muse, und das Kinderleben finden wir vielfach mit natürlicher Frische und Anmuth aufgeführt. Aber das Alberne und Süssliche fehlt zum Glücke gänzlich. Genrebilder, wie *Trübner's* «Erster Versuch» (eines Knaben nämlich, heimlich aus der Schnapsflasche einen Schluck zu thun), haben den Werth ernster Charakter- und Sitten-Studien, und *Böcklin's* «Susanna im Bade», das enfant terrible der Ausstellung, behandelt diesen Gegenstand zum erstenmale ohne versteckte Sinnlichkeit mit derbem, gesundem Humor.

Ein Blick auf die Kunst der übrigen Völker zeigte deutlich auch bei ihnen den Rückgang auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei; je unbedeutender aber das politische Leben selbst ist, desto mehr drängt sich gerade diese Kunstgattung hervor. Während die alte Weltmacht England und das stolz aufstrebende Italien Geschichtliches fast gar nicht bieten, überwuchert die Historie in den Kunstsälen des politisch kranken Spanien, des politisch todten Polen und der politisch verworrenen Czechen. Die Spanier malen mit pessimistischer Auffassung die dunkelsten Seiten ihrer Geschichte: Niederlagen (Seeschlacht bei Trafalgar), Zeugnisse der Tyrannei (der Felsenstuhl Philipp's II.), Märtyrer- und sonstige Gräuelscenen, eine wahre Leichenschau ihrer Geschichte. Die Polen dagegen, *Matejko* an der Spitze, erzählen mit nationalem Hochgefühl Schicksale und Thaten ihrer Vorfahren, eines Skarga, eines Borcowicz, von denen freilich nur ihre Landsleute etwas wissen. Wer kann es dem unglücklichen Volke verargen, dass es mit zäher Treue an der Erinnerung besserer Tage festhält und dass es auch die Kunst vornehmlich in den Dienst seiner nationalen Bestrebungen stellt? Aehnliche Motive dürften dem Czechen *Brožik* die Hand geführt haben, als er auf seiner Riesenleinwand mit Kraft und Leidenschaft, aber auch mit slavischer Ruhmredigkeit und Plumpheit den Fenstersturz von Prag 1618 erzählte. In höherem Grade jedoch wirkte jedenfalls das neue stilistische und coloristische Princip der Hellmalerei zu Ungunsten der Historie, denn wo der modernste Realismus herrscht, in Amerika, in Norwegen, Schweden, Holland, Italien, hat diese Kunstgattung keine Stätte mehr, herrscht aber bei den Völkern noch, welche sich ablehnend gegen die Neuerung verhalten und noch in dem sog. «schönen Tone» malen, den Slaven und Magyaren, die hier in jeder Hinsicht als geistige Nachzügler erscheinen. — Die Genremalerei, deren Gebiet sich jetzt freilich so sehr erweitert hat, dass es einer besonderen Abhandlung bedürfte, wollte man ihre Erscheinung auf unserer Ausstellung irgend erschöpfend behandeln, wird, wie in Deutschland, so auch bei den übrigen Völkern, entscheidend durch die neue Richtung beeinflusst. Bei dem ernsten Streben nach wahrer Darstellung unseres täglichen Lebens bleibt wenig Sinn für das Heitere. Das Dichterwort «Ernst ist das Leben, heiter die Kunst», scheint sich zu einer neuen Fassung: «Ernst ist das Leben und ernst die Kunst», umzubilden. Lachen hörte man in der Ausstellung wenig, nur den fröhlichen Italienern und dem rücksichtslos derben *Böcklin* ist es geglückt, selbst den kritisch mürrischen Beschauern das Zwerchfell zu erschüttern. Die Poesie der Kinderstube kam am innigsten zum Ausdrucke bei den Dänen, die sich überhaupt mit ihrer eigenartig anziehenden Kunst als gemüthvolle Schilderer des häuslichen Behagens darstellen. Voran *Peter Severin Kroyer* (Kopenhagen) mit «musicirenden Kindern im Atelier», *Viggo Johansen* «Kinderwäsche am Samstag Abend», *Hennings* «Fröhliche Gymnasiasten auf dem Schulhofe». Auch *Vermehren*, *Exner*, *Haslund*, *Dalsgaard* und der jüngst verstorbene *Karl Bloch*, drücken, freilich im alten Geiste der Genremalerei, mit anmuthigem Detail die Freude am Heim aus.

Das Stillleben und die Miniaturmalerei zeigten auffallender Weise, während sie anderwärts im Rückgange sind, in der österreichischen Kunst eine bedeutende Entwicklung. Bei keinem anderen Volke wird auf so eng begrenzten Flächen, mit so gespitztem Pinsel, so bis in's kleinste Detail, bis an die äussersten Grenzen der Sehkraft und der Technik, mit so viel Emsigkeit und rührender Hingabe das Geräth der Küche und das bunte Kunsthandwerk des Nipptisches studiert und festgehalten: *Charlemont*, *Rumpler*, *von Schödl*, *Nowack*, *Hamza*, *Camilla Friedländer*, *Mikesch*, *von Pettenkofen*, *Graf* sind die Namen der Meister dieser Kleinkunst. *Franz Simm*, ein Wiener, der in München malt, hat dieselbe Technik in dem entzückenden Bildchen «Duett» mit grösserer Freiheit und Frische auf eine häusliche Scene im Rococostile übertragen. *Carl Moll*, ebenfalls ein Wiener, leistet das Hervorragendste in der Wiedergabe an todtem, für die Tafel bestimmten Gethier mit der Umgebung von Küchengeräth, Werken von vornehmstem Silbertone und feinster Beobachtung.

In der Landschaft thaten sich am meisten die Norweger hervor, die so sehr in dem Banne ihrer grossartigen Natur stehen, dass sie sich in der Kunst fast ausschliesslich auf deren Wiedergabe zu beschränken scheinen. Freilich sind in Folge eines Streites mit dem Comité eine Anzahl der tüchtigsten jungen Norweger, unter ihnen *Otto Sinding*, ausgeblieben, es mag daher auch Zufall dabei im Spiele sein, dass die in Berlin vertretenen Norweger mit Ausnahme eines Portraitisten, *Wilhelm Holters*, eines Genremalers, *V. Stoltenberg-Lerche*, sämmtlich Landschafter waren. Mit kühnem Muthe und freier Seele treten sie an die Aufgabe heran, die Wunder ihrer überwältigend grossartigen Heimath im Bilde festzuhalten. Aber man muss bekennen, dass bei Künstlern wie: *Adelsteen Normann*, *Ludwig Skramstad*, *Gunnar Berg*, *S. Jacobsen* das Können und Gelingen mit dem Wagnisse Schritt hält. Hier kommt mit unmittelbarer Kraft die ernste, stimmungsvolle Sprache der nordischen Alpenwelt zum Ausdrucke. Daneben erscheint eine ältere Richtung, welche *Amaldus Nielsen*, *Ole Juul*, *Wilhelm Peters* vertreten, in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit, mit kleinlichem Naturstudium veraltet und kraftlos. Die Jüngsten und Verwegensten: *Jörgen Sörensen*, *Hans Dahl*, *Johannes Grimelund*, die Ibsenianer auf dem Gebiete der Malerei, finden ihre Aufgabe als echte Impressionisten weniger in dem Erfassen der gesammten Natur, als in dem Festhalten von bestimmter Lichtwirkung: die in allen Farben des Regenbogens schimmernde Kraft des Sonnenlichtes, welches sich wie bunter Schimmel um alles Körperliche legt, und jedes Ding zugleich in allen Farben leuchten lässt, findet nirgends so eindringliches Studium und so kecke Wiedergabe als bei diesen Stürmern und Drängern.

Wir haben absichtlich die Skulpturen von der Betrachtung ausgeschlossen, denn auch so blieb die Menge der nach Tausenden zählenden Einzelnwerke so gross, dass wir an der Schwierigkeit scheitern müssten, auf wenigen Druckseiten über den geistigen Gehalt und die unendlich mannigfaltigen Bestrebungen der Kunstwerke eine erschöpfende Besprechung zu geben. Genug, wenn es in der Hauptsache gelungen sein sollte, in grösseren Zügen das Eigenartige unserer Ausstellung zu charakterisiren. Nur über eine Frage wollen wir noch unsere Ansicht äussern, über die Frage, welches Volk den grössten Erfolg erzielt hat. Gleich nach Eröffnung der Ausstellung brach mit grosser Einmüthigkeit das Urtheil durch, dass den Italienern und Spaniern der Preis gebühre, und so urtheilen noch heute Kritiker, deren Stimme grosses Gewicht hat. Aber, wenn schon einem Volke die Siegespalme zuertheilt werden soll, so schien mir England am meisten Anrecht darauf zu haben, England, welches wegen seiner ganz eigenartigen, selbstständigen Kunst absichtlich aus den bisherigen allgemeinen Betrachtungen ausgeschlossen wurde. «Dasjenige Volk», sagt der Verfasser von «Rembrandt als Erzieher», «welches seine besondere Eigenart am besten wahrt, wird es innerhalb der Kunst am weitesten bringen». Jedenfalls wird die Kunst eines solchen Volkes, das sein eigenes Wesen ehrlich zur Schau trägt, stets achtunggebietend sein, wie die ungekünstelte Rede eines wahrhaftigen Menschen, der sich natürlich gibt. In der That sind die Engländer in der Kunst, natürlich zu leben und sich treu darzustellen, anerkannte Meister. In ihrer Kunst herrscht daher eine gesunde Stabilität, eine einheimische echte Tradition und somit gesammelte Kraft; nirgends klaffen dort die tiefen Risse und Abgründe, durch welche die Kunstentwicklung bei uns gestört und gespalten wurde. Den Grund für diese Erscheinung sucht man gewöhnlich in der abgesonderten Lage der Insel, aber mit grösserem Rechte erkennt man als Grund das alle Schichten der Bevölkerung durchdringende nationale Bewusstsein, welches auf alles Fremde mit

Geringschätzung herabsieht. An fremden Einflüssen fehlt es in England so wenig wie bei uns, nur dass sie dort abgelehnt, bei uns gesucht werden. Aber innerhalb ihrer eigenen Grenzen erscheinen die Engländer von grösster Duldsamkeit. Dort vertragen sich die verschiedensten Stilgattungen, leben einträchtig bei einander in gleicher Bedeutsamkeit und Anerkennung; das macht, weil sie alle gleichmässig national sind. Der Geist eines reich begabten Volkes äussert sich eben mannigfach, und die Engländer haben die hohe geistige Cultur, einen Jeden ihres Volkes auf seine Façon selig werden zu lassen. Während jetzt bei uns die Kunst fast ausschliesslich dem Ideal der Wahrheit nachstrebt, worunter die ebenso berechtigte und gewiss noch lebendige Kraft der Phantasie, wie sie im Märchen lebt, zu kurz kommt, finden wir in England alle möglichen Kunstideale vertreten: die wahre Darstellung des täglichen Lebens, aber nicht einseitig auf das Gebiet der Armuth und des Elendes beschränkt, sondern ebenso wahr und gesund in der Wiedergabe des behaglichen Volkslebens, etwa im Geiste *Dickens*, als in der Wiedergabe der hohen Aristokratie, die hier mit wahrer Noblesse, ohne hohles Gepränge aufgefasst wird. So erscheint nur die englische Kunst im besten Sinne aristokratisch. In ihr gilt der Wahlspruch: suum cuique. Auch fehlt die Tendenzmalerei, welche sich in Russland, Polen und Holland in den Dienst der Politik stellt und mehr bezweckt, als Kunstwerke zu schaffen. Auch die Fragen der Technik und des Colorits, die sich anderwärts so lästig vordrängen, verstummen dort vor dem Ernste der Aufgabe, des Künstlers geistiges Schauen festzuhalten. Scharf fasst dort der Schaffende sein Ziel in's Auge und erreicht es scheinbar mühelos auf dem geradesten Wege, dort kommen die Worte Faust's zu Ehren:

«Such er den redlichen Gewinn!
Sei er kein schellenlauter Thor!
Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor;
Und wenn's euch Ernst ist, was zu sagen,
Ist's nöthig, Worten nachzujagen?
Ja eure Reden, die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich, wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!»

In der Portraitkunst stehen sie daher obenan; was *W. B. Richmond*, *G. F. Watts*, *J. J. Shannon*, *J. E. Millais*, *H. Herkomer*, *John Collier* an Bildnissen ausgestellt haben, war vortrefflich, in seiner Art unübertrefflich. Daneben fanden wir Bilder des täglichen Lebens, wie *Stanhope A. Forbes'* «Versteigerung», durchaus wahr, real, mit sicher durchgeführter Stimmung des Tones und feiner Charakteristik; ferner mit gleichem Erfolge die Gefilde der Phantasie bebaut in *Sir Frederik Leighton's* «Idylle», einem sonnigen Bilde von vornehm heimlich poetischem Zauber, die «Sibylle» desselben Meisters, eine Frauengestalt von mystischem Ernste, *W. B. Richmond's* «Venus und Anchises» ein grosses coloristisches Wagniss, ein Werk kühn schaffender Phantasie und vor Allem *G. F. Watt's* «Christenthum», eine in Auffassung, Zeichnung und Farbe kühne Allegorie, einzig in unserer Ausstellung und bedeutend trotz des etwas unklaren Gedankens und der räthselhaften Geberdensprache. An die uns ganz abhanden gekommene Romantik, wie sie noch *Moritz Schwind*, *Steinle* vertraten, erinnerte *G. H. Boughton's* «Alles besiegt die Liebe». Dass aber die Engländer auch die neueste Richtung verstehen und eigenartig ausbeuten, bewies *Alfred East* durch sein herrliches Aquarell, Winterlandschaft, und *E. A. Abbey* und *Alfred Parsons* mit dem Aquarelle «Angelnde Mädchen an der Themse», ein echtes Stück modernen Englands! Ebenso unmittelbar, von noch grösserer Kraft, ist *Herkomer's* «Unser Dorf»; von antikem Geiste *Walter Crane's* «Eilende Stunden», überraschend in der Uebereinstimmung mit dem Colorit altpompejanischer Wandgemälde, *F. M. Brown's* «Sardanapal und Myrrha», *Edward J. Poynter's* «Auf des Tempels Stufen», nahe verwandt mit *Alma Tadema's* Werken, den sein etwas zu glattes, mosaikartiges Bild «Hadrian, eine römische Töpferei besuchend», nicht günstig vertrat; besonders eigenartig war *F. M. Brown's* «Altrömische Baumeister, Gründung der Stadt Manchester». Solche Bilder, so wunderlich sie uns auch zum Theil erscheinen, versöhnen uns wieder mit der Historienmalerei, denn sie wollen uns nicht zeigen, wie diese Vorgänge in der Wahrheit ausgesehen haben, sondern wie sie sich in der Phantasie des Malers gestalten. Dadurch sind sie modern und wahr, ebenso wie es Shakespeares Gestalten der antiken Welt, wie es die biblischen Gestalten *Rembrandt's* seiner Zeit gewesen sind. Die Engländer beweisen uns, dass dem Künstler keine Schranken gezogen sind, wofern er nur frei, nach innerstem Gebote schafft. Ihre Kunst gibt ein volles Spiegelbild der gesammten englischen Cultur und wird an Reichthum wie an eigenartigen Auffassungen.

an zielbewusstem Streben und reifer Meisterschaft der Künstler nirgends erreicht oder übertroffen. Neben ihnen erschienen mir, bei aller Anerkennung ihrer hohen künstlerischen Cultur, selbst Italiener und Spanier einseitig.

Dass Deutschland die Palme des Sieges errungen hätte, wagt selbst der beste Patriot nicht zu behaupten. Fragt man aber, welche Schule in Deutschland am glänzendsten vertreten war und den höchsten Stand moderner deutscher Kunst darstellte, so muss man zweifellos München nennen. Von München her waren eine Reihe von Werken eingesandt worden, die einen neuen Kunstfrühling verkünden. An die Namen *Firle*, *Trübner*, *Stuck*, *Peck* und an den freien, strebsamen Geist, der auch in jüngeren, noch weniger ausgebildeten Kräften zur sicheren Durchbildung der künstlerischen Individualität drängt, besonders aber an die in Berlin leider nicht vertretenen grossen Originale *Klinger*, *Thoma*, *Hildebrandt*, klammert sich die Hoffnung an eine neue nationale Kunstblüthe. Leider verhinderte die gleichzeitige Münchener Ausstellung eine einheitliche Wirkung des gesammten Münchener Kunststrebens, welches sich z. Z. zweifelsohne in einem Durchgangsstadium befindet, dessen Endresultate noch abgewartet werden müssen. Immerhin will es scheinen, dass selbst unter diesen Verhältnissen die Führung der deutschen Kunst — soweit man von einer solchen mit Ausnahme weniger individueller Erscheinungen überhaupt noch sprechen kann — in München zu suchen sei. Ob es wieder einmal eine deutsche Kunst geben wird in dem Sinne, wie man mit Recht von einer eigentlich französischen Kunst sprechen kann, bleibt abzuwarten.

Zeitgenössische Randbemerkungen.

(Oswald Schmidt.)

Kunst-Erfolg.

Und was bestimmt nun die Geschicke
Des Kunstwerks vor dem Zeitgeschmack?
Im Bildersaale nennt man's Clique —
Und im Theater heisst es Claque! —

Roccoco-Wiedergeburt.

Ganz unbestritten schien es wahr:
Der eig'nen Kappe freut sich jeder Narr.
Doch unsere ganz verarmte Zeit
Trägt nicht einmal ihr eig'nes Narrenkleid.

«Sehen sie selbst nachschauen, er liegt auf Nummero 18. Ob Sie zu ihm dürfen, weiss ich nicht. Schwester Coelestine hat den Assistenz-Arzt drüben aus dem Jour-Zimmer rufen lassen — vielleicht — ich weiss nicht — aber — übrigens bitte ich Sie, einzutreten, es geht höllisch kalt zur Thüre herein».

Der Portier des Krankenhauses sagte das, eine Gestalt von jenem Leibesumfang, der den Genuss von Biermengen verräth, welche über das gesundheitliche Normalquantum hinausgehen, wie es so als das «Gewöhnliche», als die «Bettschwere» von Hoch und Niedrig in der Residenz des Gambrinus bezeichnet und tagtäglich consumirt wird. Ein hellblauer langer Rock, von dem man bei mageren Leuten sagen würde, er sei auf die Taille geschnitten — hier traf das nimmer ganz zu — umschloss den Oberleib; die Füsse steckten in unförmlichen Pelzschuhen und der Kopf — war er roth von der Ofenwärme, von der Winterkälte, oder —? Vielleicht kamen die hellen, wasserblauen Augen nicht von ungefähr — —

Auf Stirn und Backen waren ein paar leidlich verheilte Striche, der Sprachgebrauch nennt das «Schmisse», zu sehen. Sie datirten aus

der Zeit, da der Mann im gleichen Hospital zuweilen als Student aus- und einging, an dessen Pforte er jetzt als städtisch besoldeter Wächter stand, Auskunft über Patienten gebend, hin und wieder die Rocktaschen der Besucher nach ärztlich verbotenen Esswaaren visitirend.

No. 18 liegt im zweiten Stock, am Ende eines langen Corridors, auf dem ausser ein paar Tragspritzen an der Wand unendliche Reihen von Eisbeuteln hängen. Der Gang ist sauber, die Steinfliese glatt, die Atmosphäre dunstig warm, durchzogen von einem leisen Hauch von Carbol. Hin und wieder begegnet man einem Wärter oder einer barmherzigen Schwester, die freundlich nickend lautlos in Filzschuhen vorübergeht.

Die Scheiben thauten auf und froren immerfort wieder zu. Draussen war es bitterbös kalt an diesem heiligen Abend — 14 Grad unter Null. Durch den grauen Dunst über der Erde und dem knirrenden Schnee vermochte das Tageslicht kaum recht durchzudringen. Im Zenith war der Himmel blau, vom Horizont weit hinauf röthlich grau, winterliche Dämmerung und doch erst Nachmittag zwei Uhr. Das ist schön, wenn man mit gesunden Gliedern einhergeht und für Weihnachten vorsorgt, Kerzen, Hampelmänner, Bleisoldaten, Puppen! Wer freute sich da nicht, wenn er einkauft und Freude machen will? Für einen Todtkranken aber ist es gleich, ob der Schnee knirscht oder die Bäume blühen — im Spital erst recht. Ich wollte ihm Cigarren bringen. Er durfte rauchen, und freuen würde er sich doch ein wenig, so hoffte ich.

Da stand ich vor Nummero 18 und wollte leise klopfen. Ich hatte ihn nimmer gesehen, seitdem er aus dem dunklen, schmutzigen Winkel seiner Höhle, sagen wir seines «Ateliers», wo die langen, halbvertrockneten Zweige eines Epheu von Wand und Decke niederhängen, weggetragen und in das schöne, helle, geräumige, vor allem saubere Zimmer des Krankenhauses gebracht worden war — es mochten etwa acht Tage sein. Alle Freunde erhofften von dieser Wandlung das Beste.

Die Schwester winkte mir ab.

«Warten Sie ein wenig — der Arzt ist drinnen». Die Fensternischen des Corridors sind tief; immer neu ankristallisirende Eisblumen an den Scheiben boten der Phantasie weitesten Spielraum. Bald sah das Ganze aus wie ein Palmenwald mit hohen Blumen und Graswuchs im Vordergrund; angehaucht, zerfloss das Gebilde und alsbald war es wieder etwas anderes, was sich da sehen liess — aber immer Landschaften und wieder Landschaften, es wurde nie eine menschliche Figur oder ein Thier daraus. Nach aussen war die Aussicht höchst einfach, vielleicht so, dass sie einen Maler unserer Tage begeistert hätte, sonst wahrscheinlich Niemanden: Unten ein Hof mit einem Bretterverschlag; an der einen Hauswand zwei schwarze lange Karren, vorn und hinten mit eisernen Spitzen, angekettet; verworrene Fuss- und Radspuren im Schnee, auf dem ein Sperling hin- und herflog; auf drei Seiten weisse, sauber getünchte Mauern, von vielen Fenstern durchbrochen, die vierte Seite offen nach einem weiten Wiesenplan hin, der vielfach durch Zäune abgetheilt ist; dämmerig verschwommen in der Ferne ansteigendes Terrain mit wenigen Häusern und Bäumen, Alles von grau-röthlichem Nebel umsponnen. Ich zeichnete schliesslich tiefsinnig mit dem Fingernagel allerlei Arabesken und Namenszüge in die leichte Eiskruste am Fenster und wurde halbschläfrig ob der stark duftenden Luft, in der sich alle möglichen Gerüche verschmolzen.

Da ging die Thürklinke. Der Arzt kam heraus.

«Kann ich jetzt hinein!»

«Zu Herrn Grünert?»

«Ja».

Der Arzt schaute mich lang an. Ehe er Antwort gab, kamen zwei Wärter heraus. Sie trugen ein Leintuch — das Leintuch war schwer — es lag ein menschlicher Körper darin.

Also — aus — vorbei — heute, am heiligen Abend! Mir fiel unwillkürlich das Märchen von dem fürchterlichen Weibe in Turgeniew's Gedichten in Prosa ein: Ich liebe sie Alle gleich und ich vernichte sie Alle gleich.

Die Arabesken und Buchstaben am Fenster waren wieder zugefroren, mich fror es auch — der Todte im Leintuch war noch warm. Sie trugen ihn hinunter und dort — ja, da wird er liegen in der Dunkelheit, kalt, starr, nackt, wenn anderswo die Weihnachtsbäume brennen!

— — — — — — — — — — — —

Und die Cigarren?

Ich hatte sie noch immer in der Tasche — ich hatte nimmer an sie gedacht, während ich draussen vor der Stadt durch den hohen Schnee im winterlichen Forste gewatet war. Vielleicht dachte ich zeitenweise an den Todten; er war mir ein Freund gewesen; dann dachte ich auch wieder nicht an ihn, schlug, ohne zu

wissen, was ich damit bezweckte, den Schnee von den schwer herabhängenden Aesten der Fichten, schaute einem mageren Hasen nach, der den Weg querte und im raschelnden dürren Laub des Unterholzes verschwand.

Einmal auch, das weiss ich genau, blieb ich stehen und schaute in's stille Waldthal nieder, wo die grüne Isar über die langen Kiesbänke hinrieselt, im Winter oft beinah nur ein Wasserfaden. Warum war ich eigentlich da draussen? Ich weiss nicht — vom Krankenhause war ich plan- und zwecklos querfeldein gegangen, bis die letzten niedrigen Häuser des Vorortes weit hinter mir lagen. Trauerte ich?

Nein!

Es war ein Gefühl von Oede in mir, so wie damals, wo sie meinen Vater an einem sonnig goldhellen Maitag begruben und ich nachher mit zwei intimen Freunden einen Spaziergang machte, dessen Endziel mir völlig gleichgiltig war. Ich trank damals Wein mit ihnen, völlig gleichgiltig, ob er gut sei oder schlecht, und ging dann heim schlafen, blos müde, nicht betäubt, nicht schmerzlich bewegt — das kam erst später, als ich es auf hundert kleinen Lebenswegen erfuhr, dass ich keinen Vater mehr hätte.

H. E. von Berlepsch. Blick in's verschneite Isarthal.

Die Menschen nennen das Gleichgiltigkeit, Herzensrohheit. Sie wollen den schwarzen Flor nicht nur am Hute sehen, sie wollen ihn auch an den Augen ablesen können und bekümmern sich um die Gedanken eines Andern nur dann, wenn sie «interessant» sind. Das dumpfe Gefühl des Verlassenwerdens und Verlassenseins muss Jeder ganz allein tragen, denn ein Theilen gibt

es in der höchsten Freude ebensowenig, wie im ernsten Schmerze. Und heute wollte ich Freude haben — ja, Freude, es war der heilige Christabend, ich lebte ja und der Todte war todt. Er hatte Freudeloses mit — — ja, mit was vertauscht? Ich wollte Freude haben an Anderer Freude.

Ja, die Cigarren! Ich wollte sie nicht anrühren. Dann dachte ich wieder an meine alte Mutter, an meine Geschwister, — könnte ich dort sein! Aber sie sind weit, weit, und wenn ich auch die ganze Nacht durch führe — bis ich heimkomme sind die Kerzen am Weihnachtsbaume längst ausgelöscht. Die Freude muss am heiligen Abend sein, wenn die Lichter strahlen, am nächsten Morgen besieht man Alles schon mit anderen Augen. Das war vielleicht kindisch, aber ich war überzeugt davon.

Aber, wohin denn nun?

Mein Freund Pewers, ein tüchtiger, braver Kerl und Maler, lebte mit seiner Marianne, ohne dass des Gesetzes Wort oder des Priesters Segen das äusserlich erlaubt hätte, was die Natur ohne Trauungsschein längst mit sich gebracht hatte. Er gehörte nicht zu jenen Auserlesenen des materiellen Schicksals, denen gegenüber die Welt ein, öfters auch zwei Augen zudrückt; denn wer begütert ist und auf Lästerzungen Goldstücke legen kann, der hat immer etwas voraus und man verzeiht ihm alle Mal. Pewers hatte keine Goldstücke, vielleicht nicht einmal Nickel. Aber Liebe hatte er für sein Weib, vielleicht mehr als ein gut Theil Jener, die staatlich erlaubtermassen die officielle Liebe besitzen müssen, denn das Wesen der Liebe hängt nicht an Paragraphen, weil diese immer leidenschaftslos sind, in diesen Dingen wenigstens.

Zu ihm wollte ich.

Ein Bäumchen gab es noch zu kaufen auf dem abendlichen Markte, Kerzen, vergoldete Nüsse und Aepfel auch. Mein Atelier war nicht weit vom seinigen; geputzt war das kleine grüne Reisig bald.

Dann stand ich droben vor seiner Thür, zündete sachte die Lichtlein an und schellte. Leise Schritte — vorsichtiges Oeffnen der Thüre — er prallte vor der Helligkeit des strahlenden Bäumchens zurück und ein Lachen ging über sein ganzes Gesicht.

«Pst, pst, Marianne schläft und der Kleine auch».

«Der Kleine?»

«Ja, gestern Mittag — — — ein herziger Bub, sag' ich Dir. Das war eine schöne Geschichte, die Marianne in Kindsnöthen und der Gerichtsvollzieher dabei — er nahm mir den schwarzen Anzug und mein Bild; ich hatte den Goldrahmen dazu eine Stunde früher bekommen und wollte anfangen zu stimmen!» Er sprach Alles halb leise, im Flüsterton, und ich hielt noch immer den brennenden Weihnachtsbaum.

«Oswald!» liess sich jetzt von drinnen eine Stimme hören, «Oswald,» lass doch Berning hereinkommen!»

«Gleich, gleich, Marianne! Hans, geh Du mit dem Bäumchen voran» — seine Stimme zitterte ein wenig.

Ich ging voran, in's dunkle Atelier, das Wohnstube und Wochenzimmer zugleich war.

Von japanischen Stickereien und Palmpflanzen, ohne die man sich heute kaum ein Atelier denkt, war da freilich nichts zu sehen. In der breiten eisernen Bettstelle lag die Wöchnerin, in einer Bilderkiste nebendran, die dürftig als Bettchen hergerichtet war, der Kleine. Er schlief und wachte über unserm Sprechen nicht auf. Mariannne war schwach, aber sie lachte, und wenn Weiber unter solchen Umständen lachen, dann ist es schöner, als wenn eine Kaiserin die huldvollste Miene macht. Jede junge Mutter hat den Stempel der Fürstin an sich; den verleiht ihr die Natur, und wenn so ein Weib lächelt, ist's, als wenn hunderttausend Engel Hallelujah sängen. Und Marianne war notabene ein schönes Weib obendrein.

War's roh von mir, dass ich jetzt nicht an den Todten dachte, sondern dass mein Herz aufloderte in Freude?

Ich setzte das Bäumchen nieder; sie streckte mir die Hand hin, eine schmale Hand, die trotz aller Arbeitsschrunden auf der Innenseite doch schön war. Marianne war fleissig, so lang sie konnte; jetzt musste sie freilich feiern. Sie arbeitete und glaubte dabei an eine glückliche Zukunft so fest wie der beste Christ an ein ewiges Leben.

Dann ward es ein paar Minuten still. Wir schauten unverwandt auf die brennenden Lichter und waren eigentlich recht seelenvergnügt — ich hatte ja auch noch als Ueberraschung zwei Flaschen Wein mitgebracht und aufgeschnittenen Schinken und Cervelatwurst und allerlei Naschwerk. Das würde den zweiten Act bilden, dachte ich mir.

Jetzt regte sich der Kleine.

Die heilige Nacht.

«Oswald, sieh' doch nach und gieb ihm ein Löffelchen Camillenthee, die Frau Müller kommt erst nach der Mette wieder.»

«Ein Löffelchen Camillenthee?» frug ich erstaunt. «Ich gehe doch gleich und hole Milch!»

«Das darf er nicht — ausserdem will ich ihn selbst nähren! O, so ein unverheiratheter Junggeselle!»

«Beruhige Dich, mein Kind, lachte Pewers, wir müssen doch auch erst noch heirathen — sowie ich mein Bild verkauft habe, was jetzt in Bremen ist. Berning muss Trauzeuge sein, zuerst aber Pathe.»

Es klingelte draussen.

«Herrgott, der Gerichtsvollzieher wird doch nicht noch einmal kommen — gestern ist er aus Gnade und Barmherzigkeit weggegangen, nachdem ihn alle Weiber des Hauses fürchterlich ausgeschimpft haben — 's war gerade, wie der Bubi auf die Welt kam.»

Pewers nahm ein Kerzchen vom Baume und ging hinaus. Ich hörte blos das Wort «Unterschreiben!»

Was war da Unheilvolles zu unterschreiben — — — — Marianne schaute mich an, ich sie, soll denn selbst Weihnachten keine Ruhe sein vor den Gurgelabschneidern, die erst endlos creditiren und dann auf einmal die Schlinge zuziehen, um ihren Schuldnern den Athem zu nehmen!

Solche giebt's, und in der Künstlerwelt spielen sie eine ebenso grosse als gefürchtete Rolle; nach aussen sind es selbstverständlicherweise lauter geachtete, ehrbare Männer, die vor Jedem den Hut ziehen, der ihren Klauen entronnen ist oder ihre Hülfe nie nöthig hatte. Hebräer und ächtgläubige Christen sind unter ihnen zu gleichen Theilen zu finden.

«Mein Bild in Bremen ist verkauft, verkau—ft, verkau—ft — da, da, viertausend Mark. Berning, leihe mir eine Mark, dass ich dem Briefträger ein Trinkgeld geben kann — Marianne, Mariannchen, Mariannchen, im Februar machen wir Hochzeit! Jetzt geh' ich und kaufe für morgen einen Hasen, und Du, Berning, bleibst derweilen bei meiner — — — Frau!»

Wer wohl den Hasen braten wird, dachte ich mir — — —

DEM ANDENKEN KARL STAUFFER'S.

(Gestorben am 25. Januar 1891 zu Florenz.)

Verlorner Sohn der Kunst und Poesie,
So wild Dein Lied, doch hört' ich süss'res nie,
Wie Deine Gletscherwasser weiss und schäumend,
Wie Deine Bergsee'n Himmelsbläue träumend.

O wenn vom eignen Bild der Genius
Sich schaudernd wenden und verzweifeln muss!
Ward ihm sein Kleid befleckt am Freudenmahle,
Ihn duldets nicht, es treibt ihn aus dem Saale.

Seht, wie der Corso am Lungarno braust,
Geputzte Knaben, schwach an Hirn und Faust.
Aus Hunderten mit Fehl und Schuld beladen,
Ist Einer hier wie er von Gottes Gnaden?

Du Flüchtling, schlummere unter Lorbeerlaub,
Bei Donatello's und Cellini's Staub.
Ein brüderlich Asyl sind diese Schollen,
Die Muse weint. Was kannst Du weiter wollen?

Isolde Kurz.

GEISLERIANA

VON

DR. FRIEDRICH SPIRO.

Ludwig Knaus. Studie.*)

Wenn eine Behauptung in «Rembrandt als Erzieher» steht, muss sie sehr trivial oder sehr verfehlt sein oder beide Kriterien in sich vereinen. Beides trifft auf das gelegentlich hingeworfene Dictum zu, dass in Deutschland die Malerei im Begriffe sei, wieder jenen Principat zu erklimmen, von dem die Musik allmälig herabsteige. Bekanntlich ist aber an den meisten Expectorationen des so hartnäckig namenlosen Apostels der Etymologie insofern etwas Brauchbares, als sie die unter unseren «Gebildeten» jetzt landläufigen Anschauungen wiederspiegeln; erklärt sich doch der laute und augenblickliche, daher für die Zukunft um so bedenklichere Erfolg des Buches aus der Geschicklichkeit, mit welcher unseren Halbgebildeten von einem Menschen ihres Schlages, einem Theoretiker ohne Wissen, Können und Streben, die Dinge unter die Nase gerieben werden, die sie gerne hören oder hören möchten. So wird dem modernen Kunstliebhaber, mag er der Kunst seine Wohlgewogenheit nun durch solide Ausstellungs- und Concertbesuche oder durch ebenso solides Dilettiren bezeigen, auch das Eingangs citirte Aperçu gelegen kommen; es ist schliesslich weder ihm, noch seinem kundigen Mentor zu verdenken, wenn sie diejenige Erscheinung nicht kennen, die in der That berufen ist, die landläufigen Vorstellungen von der neuesten Kunstgeschichte nur vermittelst der eigenen Existenz beträchtlich zu modificiren.

Um so dringender ist die Pflicht, energisch auf diese Erscheinung hinzuweisen. Denn es handelt sich in solchem Falle bei uns Deutschen ja nicht blos um Neigung oder Abneigung, sondern gemäss unserer allgemeinen Tendenz zum Vergleichen und Registriren, zum Gruppiren und Analogisiren, findet sich bei jedem Denkenden die Neigung ein, im Kleinen Geschichte zu machen, und da sich aus kleinen Ursachen mit Hilfe des nie versagenden Syllogismus sofort grosse Wirkungen

*) Aus *L. Knaus' Werke.* Photogravure-Prachtwerk. Verlag von Franz Hanfstaengl Kunstverlag A.-G., München.

ergeben, so greifen Anschauungen um sich, die neben theoretischer Verkehrtheit einen verhängnissvollen Einfluss auch auf die Praxis des Kunstlebens besitzen können. Wirklich hat sich seit einigen Jahrzehnten und besonders intensiv seit Richard Wagner's Tode bei uns eine Ansicht ausgebildet, welche das Stichwort vom Alexandrinischen Zeitalter hervorbringen musste: man sah in Wagner die letzte grosse Gestalt, und diese Gestalt hatte in der Vereinigung verschiedener (er selbst meinte in tragikomischem Mangel an Logik: aller) Künste das Heil gesucht, folglich keine einzelne vollkommen beherrscht; man begegnete ferner einem zwar vereinzelt, aber desto geräuschvoller auftretenden Liszt-Cultus, sah aber eine Persönlichkeit auf den Schild gehoben, deren epochemachende Leistungen wesentlich, oder wenn man streng sein will, ausschliesslich, auf dem Gebiete der Reproduction lagen; und alles Uebrige bestand (wenn man von den herkömmlichen Arbeiten der Handwerker absieht, die zu allen Zeiten mit gleichem Philisterschritt den längst entschwundenen, arg verkannten Spuren der alten Meister nachkeuchten und die nun in Componisten wie Brahms und Bruch ihre renommirtesten Vertreter fanden) in Kleinigkeiten, die noch dazu meist vom Auslande her importirt wurden. Es war um den Glauben an die deutsche Musik und ihre unvergleichliche Grösse geschehen, und dem absoluten Mangel an einer gewaltigen führenden Persönlichkeit müssen wir es zuschreiben, wenn die schon von Wagner so bitter bekämpfte Verflachung und Versumpfung unserer Musikzustände, wie sie sich im Concert- und Opernleben aller grossen wie kleinen Städte kundgibt, noch weiter gedrungen ist, anstatt durch Bayreuth gehoben zu sein. Die Musik blieb ein Zerstreuungs- oder höchstens ein Nervenreizungsmittel; der Virtuos mit all' seinen vormärzlichen Albernheiten beherrschte das Feld, mancher aufrichtige Patriot fragte sich, ob wir in so ernsten Zeiten überhaupt das Recht hätten, uns mit so spielerigen Dingen abzugeben, und Alle empfanden mehr oder weniger unbewusst das Bedürfniss nach Erlösung aus solch' unwürdigem Zustande, nach einer grossen, positiven, befreienden Kunst.

Die Frage, ob Paul Geisler uns diese Kunst geschenkt hat, ist wiederholentlich, jedoch zumeist bei Gelegenheit von Aufführungen, also *in transcursu* behandelt worden, und zwar stets mit so fanatischen Ausdrücken nach beiden Seiten hin, dass die Wichtigkeit der von ihm gebrachten Neuerungen damit festgestellt war; da er, im Gegensatze zu Wagner, nicht das Bild des Kampfes durch persönliche literarische Eingriffe trübte, sondern es mit einer consequent auf die Production gerichteten Einseitigkeit, die man als echt künstlerisch anerkennen wird, sich selbst entrollen liess, konnten persönliche Motive weniger als je mitspielen. Aber haben die Parteien die Sache wesentlich gefördert? Sie haben das Problem erkannt, die Einen bewusst, die Anderen unbewusst; an die Lösung hat sich keine gewagt. Eine eingehende Würdigung der Geisler'schen Kunst ist noch nicht versucht worden und kann auch einstweilen nicht gegeben werden; nicht weil ihr Schöpfer noch lebt und der Welt vielleicht noch weitere Offenbarungen schenken wird — denn jedes seiner Hauptwerke hebt sich von allem Vorhergehenden so stark ab und ist

in sich so geschlossen, dass es die Fixirung der neuen Epoche gestattet — sondern weil dazu eine ausführliche Behandlung im grossen historischen Zusammenhange nöthig wäre.

Nur auf dem Boden der Geschichte ist die Aesthetik und zumal die Musik-Aesthetik möglich. Denn da sich von dem Charakter einer Musik in Worten um so weniger eine Vorstellung geben lässt, als die Grundlagen gerade dieser Kunst weder concret noch begrifflich zu fassen sind, so lässt sich über jede einzelne Erscheinung nur relativ, d. h. auf Grund alles Vorangegangenen berichten. Wohl entscheidet in der Musik ausschliesslich und mehr als irgendwo das Gefühl; aber weil der Grundinhalt dieses Gefühls bei allen gesunden Menschen ein gleicher ist, ein gemeinsamer von der zufälligen Gestaltung des Individuums losgelöster Fond, so lässt sich hier durch den Appell an diesen Fond erzielen, was sonst nur durch concrete Folgerungen erzielt wird, nämlich ein unanfechtbarer Beweis, und allein auf diesem Wege haben sich ja in unserer Musikgeschichte die hohen Gestalten, die uns aus naher und ferner Vergangenheit übrig geblieben sind, von der Masse der Alltagsfiguren abheben können. Wird nun diese Grundlage wiederum in ihren einzelnen Schichten auf Entstehung und Gestalt hin analysirt, so ist der Boden bereitet, auf dem eine neue Gestalt sichtbar und greifbar werden kann; soll man aber wirklich von ihr aussagen können, dass sie mit den grossen Vorgängern in eine Reihe tritt — sich an diese anschliessen heisst sie überwinden —, so muss man nachweisen, dass sie ideell der Zeit angehört, die sie vor sich sieht, und technisch alle Errungenschaften nebenher verwerthet, welche jene geschaffen haben, ohne sich desshalb von ihnen beherrschen zu lassen. Also Geistesgeschichte und Stilgeschichte. Beide Aufgaben sind zu lösen, beides kann man an Paul Geisler nachweisen, aber freilich nicht in knappen Sätzen.

Was hat Paul Geisler geschaffen? Lieder, Instrumentaldichtungen, Dramen. Damit ist zunächst nichts gesagt, denn das sind äussere Bezeichnungen, Formen. Warum aber empfindet man gerade bei ihm die Aeusserlichkeit dieser Namen so besonders peinlich, warum widerstrebt es gar dem Gefühl so völlig, seine «Episoden» und «Monologe» als Clavierstücke zu bezeichnen, was sie doch dem Aeusseren nach sind? Weil man bei all' diesen Bezeichnungen nur an die Ausführung zu denken gewohnt ist und thatsächlich Musik heuzutage nach der «Besetzung», also den für die Ausführung nöthigen Kräften classificirt zu werden pflegt; als ob ihr Gehalt nicht von diesen Accessorien ganz unabhängig wäre wie der eines Gedichts vom Alter des Declamators. Darin sind wirklich die bildenden Künste und ihr Publicum weiter; wenn ein neuer Bildhauer erscheint, wird man schwerlich zuerst fragen, ob er in Bronce oder Marmor zu arbeiten vorzieht, während auf dem Gebiete der Musik selbst die führenden Geister der «classischen» Zeit von dem Gesichtspunkt aus taxirt werden, dass Beethoven als ein Instrumental-, Schubert als ein Liedercomponist gepriesen wird. Davon, dass die Charaktere Erlkönig, Waldesnacht, Tod und Mädchen den Einen, Eroica, Leonore, Freudenhymnos den Andern in seinem Wesen völlig präcisiren, pflegt nicht die Rede zu sein, und doch ist es zwar etwas unbequemer, aber sehr viel sinngemässer und darum wirksamer, von diesem Standpunkt aus Kunstgeschichte zu betrachten und zu lehren. Dann wird man auch einsehen, dass bei all' jenen naiven Meistern, denen Geisler in allen Stücken beizuordnen ist, die Formen und speciellen Ausdrucksweisen keine freiwillig mit Bewusstsein gewählten, sondern unwillkürlich durch das Zusammenwirken der Kräfte entstandene, von innen heraus gewachsene sind.

Was hat also Paul Geisler behandelt? Seine Jugendgesänge behandeln die bekannten Objecte deutscher Schwärmlyrik; sie zeigen eine naive, sich losringende Seele, welche Selbständigkeit wohl ahnt, aber noch nicht direct anstrebt. Es sind zarte Stimmungsbilder mit mattgrauem Silberton; die Gesangsbehandlung lässt das Wort dominiren, ohne in Declamation zu verfallen, ja stellenweise entfaltet sie schon die blühend sinnliche Cantilene, welche ein so wichtiges und unwiderstehliches Kennzeichen der späteren Geisler'schen Kunst abgibt. Die Objecte sind mit Schumann'scher Innerlichkeit, aber ohne Schumann'sche Sentimentalität erfasst. Das Ganze bildet eine Vorstufe zu der grossen Zahl der Monologe und Episoden, welche die Quintessenz dieser Periode zeigen und durch ihre vollkommen erreichte Selbständigkeit genügen würden, um die künstlerische Persönlichkeit für alle Zeiten festzustellen. Hier sind die Stimmungen nicht mehr primär, wenn auch immer naiv; die Elemente menschlichen Denkens und Fühlens liegen zu Grunde und sind mit einer Kraft und Klarheit zum Ausdruck gebracht, die unabhängig von allen zeitlichen und localen Zufälligkeiten besteht, weil sie superlativisch auftritt; es

M. Kaulbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Opferkerzen

ist nicht möglich, den Gegenstand tiefer zu erschöpfen und eine lebendigere, überzeugendere Sprache zu reden, als es hier geschieht. Nun bedenke man, dass hier ein Einzelner des Dichters Inspirationen verkündet; nur dem Clavier sind sie anvertraut. Aber dieses Clavier ist durchaus orchestermässig, singend und klingend, in allen Farben leuchtend gehalten; es fehlt das pianistische, und somit die Rücksicht auf den Spieler und somit das Streben nach äusserem oder gar concertmässigem Erfolge. Nicht im ballmässig geputzten Saal, wo man Unterhaltung oder auch Langeweile sucht, wollen diese Werke aufgeführt sein, nicht einem Einzelnen sollen sie Bewunderung verschaffen, sondern sich selbst, ihrem Inhalt, ihren Ideen Geltung erwerben, und zwar durch die innere Aufwühlung, die sie in Jedem, der sie kennen lernte, nach dem ersten blitzartigen Einschlag verursachen müssen. So entschieden man sie also vor der öffentlichen Vergewaltigung, namentlich seitens der Virtuosen, schützen muss, deren Gehirn sich nicht mit Nachtgesang und Rittern vom Geist und neuem Tannhäuser, sondern nur mit Terzentrillern und chromatischen Läufen und allenfalls *ritardandi* beschäftigt, — so entschieden gehören sie in jedes kunstsinnige Haus, in jedes lauschige Zimmer, dessen vornehmer Atmosphäre man die Geistesarbeit seines Bewohners anmerkt. In der That darf man diese Werke als den Triumph der deutschen Lyrik betrachten, als den grössten Schritt, den diese seit Goethe gethan (und nur nach dieser Richtung konnte sie ihn thun); nur so wird man ihnen gerecht, und man gelangt dazu nicht, indem man sie

verstandesmässig studirt, sondern indem man durch die unwillkürlich packende Macht der Musik die Empfindungen in sich wecken lässt, aus denen sie hervorging.

Da hier keine Biographie gegeben, sondern nur auf die bestehenden Hauptwerke hingewiesen werden soll, so verzichten wir auf eine Darlegung der inneren Entwickelung des Autors, auf die Beschreibung aller der zahllosen Einzelleistungen, der immer neuen Versuche, auch der Irrwege, die er gehen musste, um zu einer neuen Wahrheit durchzudringen. Es versteht sich ja von selbst, dass die monumentalen Werke, um die es sich hier handelt, nicht eins nach dem andern in bequemer Folge oder auch nach gehöriger Ruhepause entstanden; und wer sie ansieht, wer die frenetische Leidenschaft mit empfindet, von der sie eingegeben und bis in alle Fasern durchsetzt sind, der wird sich ohne Weiteres vorstellen, dass ihr Schöpfer arbeiten, ununterbrochen arbeiten und streben und drängen musste, um seinem Ideal näher und näher zu kommen, und dass all' die spielend leichte Erfindungskraft, die ihm die Ideen zuströmen lässt, wie sie nur Gœthe und vielleicht Schubert zuströmten, ihm selber gerade gut genug erschien, um immer im Dienste neuen krampfhaften Jagens nach dem Höheren mitzuhelfen. So gab es kein Ausruhen auf den ewig frischen Eingebungen; im Gegentheil, es ist ein Zeichen von hehrster, sachlicher Auffassung der Kunst und des Prophetenberufes, dass der Autor die Zwischenstufen seiner inneren Laufbahn zerstörte, dass er alle Werke, die ihm nicht selber einen Höhepunkt zu bedeuten schienen, vernichtete oder doch zu vernichten suchte, selbst wenn sie ihm äusserlich noch so glänzende Erfolge eingetragen hatten. So sind der Welt nur diese Höhepunkte sichtbar, und so kommt es, dass diese wiederum sämmtlich sich von einander so scharf unterscheiden. Wer sich den Spass machen will, die symphonischen Dichtungen «Till Eulenspiegel» und. «Der Rattenfänger von Hameln», welche einst die Begeisterung des alten Liszt erregten, oder die Oper «Ingeborg», welche auf dem Bremer Stadttheater glänzend durchschlug, bis sie der Autor aus Scham über das gewählte Libretto selbst zurückzog, oder viele Kleinigkeiten hervorzusuchen, der wird auch hier den Reichthum anstaunen, den die Natur so verschwenderisch ausgegossen; er wird überall Fesselndes, Lebendiges, Geniales finden; aber er wird nur Einzelheiten sehen, nicht die grossartige Auffassung des Naturlebens oder vielmehr des Schöpfungswaltens im Ganzen, das sich in den Hauptwerken manifestirt: er wird weder den Dichter der Episoden, noch den von «Sansara» oder «Schiffbrüchig» wieder erkennen.

«Sansara» ist unter allen Werken Geisler's dasjenige, welches seine Weltanschauung, wie auch seinen Stil am einfachsten und knappsten offenbart. Es besteht aus neun Gesängen für Chor- und Solostimmen; an Stelle der blos geahnten Idee tritt der bestimmte Ausspruch des Wortes, an Stelle der auf dem Clavier nur angedeuteten Farben die wirklichen des Orchesters: Massen wirken auf Massen, und doch ist die Folge, diesmal mittelbar, Intimität, weil Intimität zu Grunde liegt. Den Inhalt bildet in nuce die grosse Welten- und Menschentragödie, welche den Gesammttitel «Sansara» veranlasst hat; die Chöre bilden im Wesentlichen den landschaftlichen oder sonstwie universalen Untergrund, die Soli zeigen die symbolischen Einzelcharaktere und die Summe des Interesses ist auf die jugendliche Mädchengestalt concentrirt, deren drei Soli, jedes für sich, ein abgeschlossenes, eine Phase bezeichnendes Kunstwerk, durch ihren Zusammenhang nach dem Gesetz der drei Momente eine monologische Tragödie bilden. Die unheimliche Drastik, mit der den kritischen Momenten zu Leibe gegangen ist, die geradezu grauenvolle Unerbittlichkeit der Schilderung, durch welche die tragischen Katastrophen im Zuhörer jene Entrücktheit bewirken, dass er die Schuld und die Vernichtung des dargestellten Wesens in sich miterlebt, würde einen Zustand der Zerrissenheit erzeugen, wenn nicht selbst diese Tragödie in den grossen Zusammenhang des Naturlebens eingereiht wäre: mit derselben Fülle und Intensität sind die landschaftlichen Scenen oder vielmehr das Weben und Walten der Natur in der Landschaft dargestellt, und diese Intensität kann hier nur ebenso berauschend wirken wie dort, freilich im entgegengesetzten Sinne. Aber nicht auf die Wirkung kommt es an, welche ja momentan ist, sondern auf ihre Folgen: und diese Folgen müssen nothwendig eine Vertiefung des Hörers sein, eine Verschmelzung mit der Weltanschauung, welche dem Werke sozusagen das Gerippe gegeben hat. Die Gretchentragödie an sich wäre selbst bei der meisterhaftesten Behandlung kein wesentlicher Fortschritt gegen die Cultur der vorigen Generation, weil ihr ethischer Gehalt und somit ihre intellectuelle Wirkung eine pessimistische wäre; dadurch aber, dass der Dichter gleichsam als Motto hinstellt «Was ist ein einzelner Mensch, und wäre es der bewundernswertheste, gegen die Allmacht der Natur», kehrt

mit dem grossen Ausblick auf's Ganze, mit dem Zerschmettern des Einzelnen die positive Kraft, kehrt der Glaube wieder, nur nicht ein Glaube im herkömmlich-priesterlichen Sinn, sondern ein anderer, reinerer, frischerer Glaube, den das mythenbildende Heidenthum ahnte und den eine künftige Generation zu formuliren berufen ist — nicht umsonst leben wir im Zeitalter Nietzsche's. So bedeutet «Sansara» den Ausgangspunkt einer neuen Periode, und es ergab sich von selbst, dass der Dichter nun einstweilen bei derjenigen äusseren Gestalt blieb, die auf Tausende zugleich wirken muss, indem sie nicht eine, sondern viele Kräfte zur Reproduction heranzieht. Man sieht aber auch, dass diese Gestaltung durch den Stoff und sein eigenstes Wesen, nicht durch Klangbedürfniss oder andere äussere Rücksichten hervorgerufen war.

Aber «Sansara» blieb ein Ausgangspunkt, der uns andeutete, was die Kunst zu leisten hatte. Es galt, inhaltlich auszudehnen, stilistisch zu vertiefen. Nicht als ob der Cyclus «Golgatha», welcher sich am engsten anschliesst, im Verhältniss der blossen Ausführung «Sansara» gegenüberträte. Das thut er selbst an der einzigen Stelle nicht, wo eine wirkliche Reminiscenz vorzuliegen scheint. Vielmehr wird gerade diese Reminiscenz als Beispiel am besten das Verhältniss klar legen. Das mittlere Sopransolo in «Sansara» singt das Lied «Die, deren Schooss geboren» aus Chamisso's «Thränen». Der Golgatha Cyclus schliesst mit einer grossen, vom Chor gekrönten Orchesterphantasie, welche den Titel «Merlin» führt. Eins der leitenden Hauptthemen dieses Merlin deckt sich, wenigstens in der Exposition, mit der Thränenmelodie — denn dieser Monolog ist eine einzige erhabene Melodie. Die Coincidenz ist rein zufällig, und doch begründet. Merlin ist bekanntlich der Sohn des Teufels und eines Menschenweibes; seine Mutter ist ein plastisches Beispiel dessen, was in «Sansara» symbolisch skizzirt war.

Nun kann die Musik zwar keineswegs äussere Schicksale erzählen, am wenigsten längst vergangene; aber sie kann Charaktere darstellen und psychische Vorgänge sogar mit einer Deutlichkeit wiedergeben wie keine andere Kunst. Es ist vielleicht Willkür, wenn man geltend macht, dass die fundamentalen Empfindungen von Merlin's Mutter, welche in der Musik einen durchaus entsprechenden Ausdruck finden können, im Sohne nachzittern und sogar eine Triebfeder seines ganzen inneren Lebens abgeben müssen, und jedenfalls ist eine solche Interpretation zum Verständniss des Werkes keineswegs nothwendig — das spricht vielmehr von selbst durch die Kraft und Fülle seiner eigenen Erscheinung; aber zur Andeutung des Verhältnisses beider Werke ist der Fall doch wie kein zweiter zu verwerthen. Denn

während das Schicksal der Mutter ganz durch das eine Erlebniss bestimmt, ihr Seelenleben also vollständig durch das entsprechende Sansaralied wiedergegeben wird, wühlen in Merlin eine Fülle von Kräften, zu denen jene nur als eine einzelne tritt: nicht nur die Erinnerung an die Mutter und ihr Leid bestimmt seine geistige Entwickelung, sondern Alles, was er je in sich aufgenommen, und vor Allem die natürlichen Eigenschaften, die er von seinem teuflischen Vater neben denen seiner irdischen Mutter geerbt hat. Die Mutter interessirt uns nur um ihrer Mütterlichkeit willen, vorher und nachher spielt sie keine Rolle; Merlin aber um der Mutter, des Vaters, seiner eigenen Züge und des sich stetig steigernden, verwickelnden, endlich lösenden Kampfes willen, den diese Charakterzüge wie lauter selbständige Sansaragestalten in ihm gegen einander führen. So verhält sich Merlin zu den Thränen wie ein reiches Menschenleben zu einem grossen Augenblick, oder wie ein Epos zu einem Monolog, und hierin liegt die Grösse der einzelnen Golgathadichtungen. Ausser Merlin sind es noch Faust, Ahasver und Maria Magdalena, deren innere Kämpfe uns so entgegengeführt werden; man sieht, dass der Gesammttitel wie der des anderen Werkes symbolisch ist und nur auf die zusammenhaltende Grundidee hinweist. Und diese Grundidee ist derselbe ideale Positivismus, der sich oben auf so ganz anderem Wege ergab, der Verzweiflungskampf eines zersetzenden Princips, der rasende Vernichtungstrieb, der sich an sich selbst und an den ewigen Gesetzen bricht, welche aus allen Stürmen mit neuer Majestät wie verjüngt hervorgehen. — Die vier grossen Instrumentaldichtungen sind durch kleinere Gesänge verbunden, welche geistig in denselben Zusammenhang gehören und ihm äusserlich eine bei Aufführungen besonders fühlbare Abrundung verleihen.

Wie in einer solchen Natur Alles auf das Drama hindrängte, dürfte schon bei der Beschreibung der letzten Werke klar geworden sein, und in der That hat es Geisler in seinen Bühnenproducten Jedem noch leichter als vorher gemacht, ihn zu verstehen. Auch hier sehen wir in «Hertha» und den «Rittern von Marienburg» dasselbe Verhältniss von Andeutung und Erweiterung, oder vielmehr von erstem fröhlichen Eindringen und breitem grossartigen Vertiefen; und das letzte, «Schiffbrüchig», wird sich zu dem jetzt in der Entstehung begriffenen, welches eine Sintfluth behandeln soll, vermuthlich ebenso verhalten. Wie früher aus den seelischen Momenten, so entwickelt sich hier aus den einzelnen Charakteren und ihrer blossen Gegenüberstellung der Conflict und seine Lösung von selbst: es handelt sich nur beide Male darum, die Elemente, also hier die handelnden Personen, scharf und fest zu charakterisiren. Alle Theorie, alle Erkenntniss dessen, was dem Drama früher fehlte und nun geschaffen werden muss, würde zu nichts helfen, wenn dem Künstler nicht diese zwingende, hinreissende Sprache gegeben wäre: eine Sprache, die allerdings nur auf der bisher erreichten Cultur gedeihen konnte, die sich aber an kein Element dieser Cultur mit irgend welcher Bestimmtheit anlehnt. Mit einer Ursprünglichkeit, die in dem Zeitalter des theatralischen Bombastes ebenso erfrischend wie überraschend berührt, treten diese lapidaren Figuren vor uns hin; nicht decorative Puppen aus der Vorrathskammer der Bühnentechniker, nicht Götter, Helden und andere Fabelwesen mit geheimen, unverständlichen Kräften oder Schwächen, sondern Menschen von Fleisch und Blut, mit natürlichen, modernen Empfindungen — spielt doch das letzte Stück sogar in unserer Zeit, was wiederum nur beweist, wie leicht ein wirkliches Drama mit entschiedener und rücksichtsloser Charakteristik der herkömmlichen Dehors und Décors entrathen kann. Die Naivetät, mit der die Leute zeigen, wie es ihnen oder vielmehr uns Allen um's Herz ist, schützt sie vor Reflexionen und Meditationen, vor undramatischen Demonstrationen, wie sie selbst bei Wagner, dem Ersten, der Musik und Theater ernstlich zu verschmelzen strebte, so oft die Illusion zerstören und die Geduld erschöpfen: diese Naivetät hängt zusammen mit der kühnen und leidenschaftlichen Musiksprache, welche die einmal in Fluss gekommene Handlung vor uns dahinbrausen lässt, ehe wir nur zur Besinnung kommen. All' die Gluth der Empfindung und die berauschende Gewalt der Tonsprache, welche früher die lyrischen und epischen Einzelschöpfungen Geisler's durchdrangen, sind hier der dramatischen Entwickelung anheimgegeben, und so sind Stücke entstanden, in denen zum ersten Male seit Shakespeare, aber mit einer Vollkommenheit, die selbst Shakespeare durch die übliche Eintheilung in fünf Acte, sowie durch Rücksichten auf sein Publicum und andererseits durch das Fehlen der Musik unmöglich gemacht war, ein einziger grosser Zug das Ganze durchtobt, ein gewaltig strömendes, adeliges Blut den vollendet schönen Körper bis in die letzten Gefässe erfüllt. Was Gluck ahnte, was Schubert in den winzigen Dimensionen des Liedes leistete, was Wagner anstrebte und nur durch seine breite Principienreiterei und

seinen outrirten Geschmack verdarb, hier ist es voll gegeben: nun harrt die Nation der Vermittler, welche ihr zeigen sollen, was in ihrem Schoosse schlummerte und durch den Künstler zum Leben erweckt ist.

Woher erklärt sich aber dieser fast einstimmige Widerstand aller Derer, die scheinbar zum Vermitteln berufen sind? Aus dem Charakter der Werke gewiss nicht, also wohl aus dem der Vermittler. Dass man die Monologe und Episoden, welche auf dem Geiste Gœthe's erwachsen sind, nicht unseren menschlich kaum zurechnungsfähigen Virtuosen und ihren Sonaten übenden Schülern anvertrauen möchte, wurde schon oben ausgeführt; ebenso wenig dürften die grossen chorischen Cyclen in den Rahmen unserer Abonnements-Concerte passen, wo man mit dem $2 \times 2 = 4$ der Symphonien und Oratorien noch zu viel zu thun hat, um an eine Erweiterung des Horizontes zu denken. Aber dass die Theater sich solche Zugstücke wie namentlich «Hertha» und «Schiffbrüchige» entgehen lassen, bliebe vollkommen unverständlich, wenn es sich nicht aus der phänomenalen Unbildung unserer Capellmeister, Regisseure und Directoren erklärte. Also das alte Lied: die Musik verdummt, wie sie jetzt gepflegt wird, und wir müssen dem Uebel an die Wurzel greifen. Ehe wir an die Hebung der neu gefundenen Schätze gehen, ehe wir die epochemachenden Werke aufführen, müssen wir dahin streben, dass Musik und Humanität nicht mehr zwei feindliche Mächte bleiben. Man halte sich an die Conservatorien und sonstigen Lehranstalten, in denen zu jeder conventionellen Barbarei der Grund gelegt wird: man zeige Jedem, der hören oder singen oder spielen will, von Kindheit auf, dass Musik etwas weniger mit Mathematik und Fingergymnastik, dagegen etwas mehr mit Poesie und Psychologie, ja selbst mit Geschichte und Physiologie zusammenhängt, als bisher selbst auf den curulischen Sesseln der Academieen geglaubt wurde und man wird ein Geschlecht heranbilden, welches auf diesem, wie auf anderen Gebieten des Geisteslebens das Gute nicht nur will, sondern auch schafft.

Jam nova progenies caelo demittitur alto.

ALMA TADEMA

VON

HELEN ZIMMERN.

«Dem Künstler gehört die ganze Welt, und auch die Zeit stellt ihm keine Schranken». So schrieb *Georg Ebers* in Bezug auf *Alma Tadema*. Der Londoner Gesellschaft ist der Mann von kurzem, gedrungenem Wuchs, mit dem Güte und Kraft bekundenden Antlitz, der fröhlichen Stimme und dem freien, freundlichen Blick der beobachtenden Augen gar wohl bekannt. Strotzend von Energie, mit einem Herzen voller Liebe für alles Gute und Schöne, wirkt er durch seine Nähe allein schon kraftspendend, zieht er die Menschen, welche mit ihm in Berührung kommen, zu sich in eine höhere geistige Sphäre, erhebt er sie über den niederen, unreinen Dunstkreis der Alltäglichkeit. Er hat vornehmlich, was nach Goethe die höchste und glücklichste Gabe ist — Persönlichkeit. Dies ist es, was *Alma Tadema* gross gemacht hat; er hat gewagt, ihr treu zu bleiben in unserer Zeit des Alles nivellirenden Conventionalismus. Ihm ist es auch gegeben, in's Herz der Menschen zu schauen und uns ihr Leben vorzuführen in seinen fundamentalen und wesentlichen Zügen, welche zu allen Zeiten und allerorts die gleichen sind.

Die Gestalten, welche *Tadema* am liebsten in seiner Kunst verwerthet, die wilden Merowinger, die heiteren, lebenslustigen Griechen, die ernsten, gediegenen, luxusliebenden Römer, die hochcivilisirten, gedankenvollen Aegypter — sie waren dem innersten Kern ihres Menschthums nach nicht nur uns, die wir heute sind, verwandt, sondern von gleichem Stoff wie wir. In einem sonst trefflichen, vor vielen Jahren geschriebenen französischen Artikel über *Alma Tadema* spricht der Verfasser sein Bedauern darüber aus, dass dieser grosse Maler des antiken Lebens, sein Können nicht zeitgenössischen Motiven gewidmet habe. «Warum malt er uns nicht das britische Unterhaus?» fragt er, ohne einzusehen, dass *Tadema* just das schafft, wozu ihn seine Bestimmung treibt, und was kein Anderer so gut wie er machen könnte. «Das Talent thut, was es kann, das Genie, was es muss», lautet ein Spruch, der eine tiefe Wahrheit enthält.

Nach Anderen soll *Alma Tadema* keine Phantasie haben. Woher kommt denn aber seine innige Sympathie mit den Völkern anderer Himmelsstriche und Zeiten? An Kenntniss der Gegenstände, womit die Menschen des klassischen Alterthums umgeben waren, mag ein Archäologe, ein Antikenkundiger ihm gleichkommen, obwohl ihn auch hierin nicht viele dieser Gelehrten übertreffen dürften. Doch die bildnerische Kraft, die jedem Dinge seinen passenden Platz gibt und es in die richtige Beziehung zu den dargestellten Menschen bringt — diese Fähigkeit entstammt allein der Phantasie, jener Gabe, die für die künstlerische Armuth unserer Tage kaum mehr in Betracht kommt. *Tadema* lebt geistig unter den Wesen, welche er malt. Er sieht und erfasst es als etwas Wirkliches, das Leben im alten Rom, wo Alles nicht nur schön, sondern auch dauerhaft war, wo die unbedeutendsten Vorgänge des Alltagsdaseins mit einem gewissen Pomp vereint, ein abgemessenes, feierliches Gepräge hatten. Mit nicht minder scharfsinniger Gründlichkeit hat er die altägyptische Geschichte studirt und zeigt uns, wie trotz der Steifheit und des conventionellen Charakters ihrer Kunst, der düsteren Anschauungen ihrer Religion mit dem beständigen Hinweis auf den Tod als letztes Ziel, die Aegypter Leute waren, die sich gleich uns bei Festen vergnügten, ihr Heimwesen liebten und sich gern auf behagliche Weise die Zeit zu vertreiben pflegten. Aber auch der Gram Pharao's, dieses rein menschliche Gefühl eines trauernden Vaters, der Schmerz Clothilden's am Grabe ihrer gemordeten Enkel — es ist Alles so wahr, als hätten sich die Ereignisse vor des Künstlers Augen zugetragen. Eine Eigenschaft *Tadema*'s, die wir in heutiger Zeit gar nicht zu hoch veranschlagen können, ist die makellose Reinheit seiner Kunst, ihre völlige Freiheit von jeder krankhaften Sentimentalität oder selbstbewussten Absichtlichkeit. Er hat zuweilen böse Menschen dargestellt, wie z. B. die Fredegunde, sie sind aber stets frei und frank in ihrer Schlechtigkeit.

Seine Lieblinge indessen sind gesunde, kraftvolle Naturen, schöne und zumeist glückliche Menschen, Männer wie Frauen. In unseren Tagen, wo sowohl Kunst wie Literatur nach dem Hässlichen und Unkeuschen zu suchen scheinen, ist es wahrhaft wohlthuend und erfrischend, einem Manne zu begegnen, der, selbst gesund und glücklich, sich freut, wenn auch Andere es sind. *Alma Tadema* weiss sehr wohl, was die Prä-Raphaeliten zu ignoriren schienen, dass die Schönheit durchaus nicht als der Schwachheit verwandt zu erachten ist, (zu der sie vielmehr im wahren Plato'schen Geist aufgefasst, einen entgegengesetzten Begriff bildet) und dass der Realismus, d. h. die Wahrhaftigkeit, nicht nothwendigerweise zur Behandlung unschöner oder widerwärtiger Dinge zu führen braucht. Etwas von der graden Einfachheit der Männer des Alterthums ist auch *Tadema* gegeben. Etwas vom Wesen dieser Menschen, die Lord Houghton besang:

«Sie gingen an Aufgaben ernstester Art,
Nicht anders als Knaben zum Spiel».

In gleicher Weise geht *Alma Tadema* zu Werk, er blickt nicht vor-, nicht rückwärts, es ist nichts von der fin de siècle-Verderbniss an ihm oder seinen Schöpfungen; er tritt mit keinen Fragen an die Kunst heran, sondern er spricht mit ihr von Angesicht zu Angesicht, wie ein Sohn mit der Mutter. Er sagt:

«Die Kunst muss schön sein, denn sie soll erheben, nicht lehren; sobald die Kunst im üblichen Sinne des Worts lehrt, wird sie Hilfsmittel zu etwas Anderem». Seinem kraftvollen und gesunden Temperament entspringt auch sein starkes Gefühl für die Farbe, das herrliche Colorit, wodurch er sich von der Mehrzahl archäologischer Maler unterscheidet, die auf ihren Paletten, wie es scheint, etwas vom Staube der Jahrhunderte davongetragen haben. *Ebers* erzählt, wie er an der Riviera di Ponente an einem besonders prachtvollen Frühlingsmorgen, als das Grün dieses lieblichen Landstriches in seiner schönsten Frische geprangt, Meer und Himmel in ihrem leuchtendsten Blau gestrahlt hätten, mit *Tadema* zusammen an der Küste gestanden, und dieser, nachdem er lange in entzücktes Betrachten versenkt gewesen, die Aeusserung gethan habe: «Ist es nicht herrlich? Und doch gibt es Thoren, welche sagen, dass kräftige blaue Töne und helles Grün sich nicht gut mit einander vertragen».

In unserer Zeit pessimistischen Wehklagens, ist es tröstlich wenn man ein so gesundes, verständiges Gefühl zum Ausdruck bringen hört.

Alma Tadema gehört einer alten Bürgerfamilie friesischer Herkunft an und wurde in Dronryp, einem hübschen Dorfe bei Leeuwarden in Holland am 8. Januar 1836 geboren. Er ist auf den Namen Lourens getauft, den Namen *Alma* erhielt er von seinem Pathen, dessen Zuname dies war. Dronryp ist ein reinliches, in flacher Gegend gelegenes Dorf, bewohnt von einem derben, hübschen Menschenschlag; zu der Zeit, wo unser Künstler als Knabe dort lebte, sah man noch viele Leute, besonders Frauen, in ihrer schönen, alten Volkstracht, den malerischen Gewändern aus kostbaren Stoffen mit Gold und Juwelen und alten werthvollen Spitzen. In der Umgebung dieses Dorfes waren auch die einzigen, jemals in Holland entdeckten Ueberbleibsel aus der merowingischen Zeit zu finden. Diese Dinge erregten die Phantasie des Knaben und bewirkten, dass er als Künstler seine ersten Motive dieser wilden, doch an malerischen Stoffen reichen Periode der Geschichte entnommen hat.

Seinen Vater, der Notar gewesen, verlor *T.* schon früh, die Mutter, statt den Hang des Knaben zur Künstlerlaufbahn zu begünstigen, stimmte mit den Vormündern darin überein, Lourens für den Beruf seines Vaters ausbilden zu lassen. Am Gymnasium fand der Junge keinen grossen Geschmack. Nur das Studium der griechischen und römischen Klassiker flösste ihm Interesse ein, und so erwarb er schon in diesen Jahren die Grundlage für seine grossartige Kenntniss der antiken Lebensverhältnisse. Jeden freien Augenblick benutzte er, um zu zeichnen. Eine Zeit lang liess er sich sogar des Morgens ganz früh von seiner Mutter durch Zupfen an einer um seine grosse Zehe geschlungenen Strippe wecken, um seiner Lieblingsbeschäftigung nachgehen zu können, in der ihn keine lehrende Kraft unterstützte; sein Gefühl musste diese Stelle ersetzen. 1851 stellte er sein erstes Bild aus. In seinem Hause hängt ein ebenfalls in jener Zeit gemaltes Selbstportrait des Künstlers. Der Ton desselben ist trocken, hart, unverkennbar aber weist es eine Kraft in der Zeichnung auf, welche bereits die Hand des künftigen Meisters ahnen lässt. Diese Jahre bildeten die Sturm- und Drangperiode in *T's* Leben. Er riss und rüttelte an den Fesseln, welche ihn hinderten, an seiner künsterischen Entwicklung zu arbeiten, bis er in dem aufreibenden Kampfe seine Gesundheit verlor und mit fünfzehn Jahren von den Aerzten fur unheilbar schwindsüchtig erklärt wurde. Es schien der Umgebung von keinem Belang, ihm in Anbetracht der vor-

aussichtlich kurzen Lebensdauer ferneren Widerstand entgegen zu setzen; seine Vormünder gaben nach und liessen ihn die ersehnte Künstlerlaufbahn einschlagen. Die erste Bekanntschaft war jene mit dem stiefmütterlichen Geist seines Heimathlandes. Keine Kunstschule, kein Atelier öffnete sich ihm, kein Cimabue hatte ein Auge für das Talent dieses neuen Giotto. Niedergedrückt und verstimmt musste er von Holland nach Belgien, nach Antwerpen gehen. Dort studirte der Sohn eines Freundes seiner Familie. Dort pulsirte frisches Leben; eine Fehde — fast immer das untrügliche Zeichen frischen Lebens, war zwischen den beiden Kunstschulen daselbst entbrannt. Der französischen, pseudo-klassischen Schule unter der Führerschaft von *Louis David*, der als Verbannter dort lebte, stand die belgisch-flämische gegenüber, welche eine Rückkehr zu den Traditionen der alten niederländischen Malerei anstrebte. *T.*, nie dazu angethan, dem Pseudo-Classicismus oder sonst einer Pseudo-Richtung zu huldigen, schloss sich der nationalen Bewegung an und begann seine Studien unter *Wappers*, dem Leiter der genannten Schule. Mit wahrem Feuereifer stürzte er sich auf die Arbeit, um die verlorene Zeit einzubringen, und — genas dabei, wer hätte später wohl je den breitschulterigen, stämmig gebauten Mann, als rettungslos der Schwindsucht verfallen angesehen!

Die Bilder jener Zeit sind fast alle erbarmungslos vom Künstler selbst vernichtet worden; das ist ihm geblieben: noch heute kennt er keine Schonung für irgend ein Stück seiner Arbeit, sobald er findet, dass es nicht vollkommen sei. Mag manches Detail noch so vortrefflich gelungen sein, mag er noch so viele Zeit darauf verwandt haben, erscheint es ihm unzulässig, so verschwindet es erbarmungslos. Er ist strenge gegen sich selbst, frei von kleinlicher Eitelkeit, wie Wenige; ruhig und ohne Bedauern übermalt er seine Figuren und die köstlichen Details; er opfert so die Arbeit von Tagen und Wochen, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

Von Antwerpen ging *T.* in das Atelier *Hendrik van Leys'*, des grossen belgischen Malers historischer und archäologischer Bilder; an ihm hatte er einen Lehrer gefunden, wie er ihn damals gerade bedurfte.

Van Leys war zu jener Zeit mit der Ausschmückung des grossen Rathhaussaales von Antwerpen beschäftigt; *T.* half ihm dabei. Die für diesen Zweck gewählten Motive hatte *L.* sämmtlich der niederländischen Geschichte entnommen. Dies führte *T.* zum Studium der alten Chroniken des *Gregor von Tours* und gab seinem schon durch die merowingischen Alterthümer in der Nähe seines heimathlichen Dorfes erweckten geschichtlichen Interesse frische Nahrung. Die dramatisch wirkenden Erzählungen des Chronisten verfehlten nicht, die lebhafte Phantasie des jungen Malers anzuregen, und die üppige Pracht, mit welcher die Grossen jener alten barbarischen Zeit ihr Dasein so verschwenderisch geschmückt hatten, bot ihm ein weites Feld, sein Talent in der speciell ihm zusagenden Richtung zu kultiviren. Noch während er unter der Leitung *Leys'* stand, schuf er (1860) das Bild, welches ihm den ersten Erfolg eintrug: «Die Erziehung der Enkel Chlodwigs». Hier waren schon alle Eigenschaften bethätigt, welche seinen Namen berühmt gemacht haben — die historische und archäologische Korrektheit, die Kraft und Reinheit der Farbe, die einfache, doch wirksame Auffassung des Motives, die vollendet sorgfältige Ausführung nach Art der alten holländischen Schule, vereint mit dem hohen Schönheitsgefühl der mehr modernen französischen Richtung. Er erhielt dafür die erbärmliche Summe von 1600 Francs, während er selbst es auf den bescheidenen Preis von 2500 Francs geschätzt hatte. Von der Zeit an nahm indessen sein Ruhm stetig zu, seine Gemälde wurden factisch mit Gold aufgewogen, er erzielte geradezu riesige Preise.

Er liess darauf hin seine Mutter und Schwester kommen, damit sie bei ihm wohnen sollten; Familienleben ist ihm, der nicht das geringste Talent zum Bohémien besitzt, eine Nothwendigkeit; er muss in einer Atmosphäre von Liebe und Zärtlichkeit leben, um glücklich zu sein und sich frohen Herzens seinem künstlerischen Schaffen widmen zu können. Vier Jahre, nachdem die Mutter zu dem Sohne gezogen war, starb sie, doch hatte sie noch die Freude erlebt, ihn im Besitze der goldenen Medaille zu sehen, die ihm 1862 verliehen wurde. 1863, als er sich in Brüssel niederliess, heirathete er eine französische Dame, die einem Sohn und zwei Töchtern das Leben gab. Der Sohn verstarb, die jüngste Tochter Anna indessen versprach schon früh, eine äusserst begabte Künstlerin zu werden. *T.* blieb in Brüssel bis zum Tode seiner Gattin, das war 1869.

Zum ersten Mal besuchte er Italien nach seiner Verheirathung, um mit eigenen Augen die Wohnstätten jener alten Römer zu sehen, die seinem Geiste fortan so vertraut werden sollten. Er hatte ein Bekanntwerden mit dieser Welt früher absichtlich vermieden, und der

L. Alma Tadema pinx.

Photogr. Kunstanstalt, München

Aufenthalt gab seiner Kunst denn auch eine veränderte Richtung. Er hielt es für verfehlt, nach Italien zu gehen, bevor nicht die künstlerische Ausbildung zu einer gewissen Reife gediehen war, ein Grundsatz, der durch vielfache Erfahrung vollständig richtig erscheint.

Wie *Ebers* treffend hervorhebt, hatte *T.* bis zu dieser Reise nach Süden nur aus politisch-historischen Quellen, wo das geschichtliche Interesse in den Geschicken und Thaten der Grossen gipfelt, seine Motive geschöpft, sie den Berichten über einzelne hervorragende Episoden aus dem Leben der Beherrscher des alten Frankenreiches entnommen. In Italien und Aegypten fand er jedoch ein nationales Leben von corporativem Charakter, das Jahrhunderte weit zurückreicht und in der ganzen Geschichte dieser Völker deutlich und anschaulich hervortritt. Durch das Studium der römischen und ägyptischen Kulturgeschichte wurde in ihm die Idee angeregt, ein Bild vom Leben dieser Völkerschaften zu geben, wie es in dem täglichen Thun und Treiben der Menschen zur Erscheinung kommt. Aus seiner damaligen Schaffensperiode stammen die ägyptischen Gemälde, z. B. « Wie man sich vor 3000 Jahren in Aegypten unterhielt », worin sich die sogenannten finsteren Aegypter als Leute zeigten, die ebenso gern wie andere Menschen vergnügt sein mochten.

T., der sowohl in Bezug auf Methode wie Auffassung stets originell ist, sucht auch keineswegs seine Inspirationen hauptsächlich aus Skulpturen zu gewinnen, wie die Mehrzahl archäologischer Maler es zu thun pflegen, wodurch bei ihnen die Farbengebung oft kalt und wirkungslos bleibt. Er ist Maler durch und durch, und hält sich beim Studium des Lebens der Alten gänzlich nur an das malerische Element. Die Römer interessirten ihn vornehmlich, zumal jene aus der Zeit der Kaiser vor dem Verfall. Er schilderte die ernste, reiche, mächtige Gesellschaft, die sich mit den Werken des besiegten Griechenland umgab, indem sie obendrein einen Glanz und Luxus hinzufügte, welcher dem strengeren Charakter der griechischen Kunst sonst nicht entspricht. Als *T.* zum ersten Mal unter italienischem Himmel weilte, rief er sich das altrömische Leben im Geiste zurück. Nicht aus Büchern wurde es ihm klar, sondern an den Bau-Denkmälern und an der Landschaft, welche diese umgibt. Gleichsam wie mit Scherblicken erschaute er Alles, sah den Bürger im Hause walten, den Künstler im Atelier beschäftigt und den Handwerker bei seiner Arbeit, sah die Menschen in den Bädern, auf dem Markte. Das Ackergeräth der Bauern, die Netze der Fischer, kurz, Werkzeuge jeglicher Art wurden ihm vertraute Dinge, was allerdings nicht schwer gewesen sein mochte, denn vielfach sind noch im heutigen Italien solche Gegenstände in ziemlich derselben Gestalt in Gebrauch. Er hat mit untrüglicher Divinationsgabe die Spuren der entschwundenen Generationen verfolgt bis in ihr häusliches Leben; er stellt sich die Trachten der Menschen zusammen wie auch ihren Hausrath, ihr Tafelgeschirr; in den lang herabwallenden Gewändern, dem majestätischen Schritte und der ruhigen stolzen Haltung waren es ihm lauter bekannte Erscheinungen. So lebendig, als sei er dabei gewesen, gibt er die Scene wieder, da Lesbia, die träumerisch blickenden Augen weit geöffnet, auf ihrer Ruhebank liegend, den Lobgesängen des liebenden Dichters lauschte, welche sie unsterblich gemacht haben. Und ebenso beim Bilde des Agrippa — ist Einem doch, als müsse er, der denselben gemalt, direct in der Menge jener Bittsteller gestanden haben, die, selber wie Fürsten aussehend, ruhig harren, während der Mächtige, kalt und unnahbar die Stufen seines herrlichen Palastes herabsteigt.

Gar manche Stunde hat der Künstler in der wundervollen Gallerie des Vatican bei der Sammlung jener Portratbüsten zugebracht, die mit so lebendigem Ausdruck den Typus der Bürger Rom's aufweisen und anschaulich lehren, wie viel wirksamer bei einem Kopfe die Individualität herauszubringen ist, wenn man sich einfach an die Linien des Originals hält und diese nicht der Rücksicht auf Formenschönheit opfert. Er wurde auf diese Weise durch den vielen intimen Umgang mit der Antike so heimisch unter seinen « Freunden aus der klassischen Welt — « his dear ancients » nennt er sie — wie unter den Menschen von heute. Indessen wäre es falsch, einen träumerischen Gelehrten oder trockenen Antiquitätenforscher in ihm zu vermuthen. Wie aus seinen Gemälden ersichtlich ist, verbindet er mit dem Anblick der Dinge sofort im Geiste ihre praktische Benutzung, er weiss den passenden Platz für ein Jedes, so dass Alles gleichsam wie von selbst ein geordnetes Ganzes bildet. Zumeist zeigen die römischen Bilder den Charakter der Ruhe, wie er zu dem würdevollen Römervolke passt. Eines dieser Gemälde stellt indessen einen historischen Moment von ganz episodenhafter Lebendigkeit dar, wie nur irgend eines seiner Motive aus der Geschichte der Merowinger. Das Bild, vielleicht das schönste seiner Werke, gibt eine Schilderung der Scene,

wie Claudius zum Kaiser ausgerufen wird; es ist betitelt: «Ave Caesar, Jo Saturnalia!» Die Composition ist vorzüglich. Der dunklen Masse, welche die Gruppe von Kriegern und Sclaven zur Linken bildet, sind rechts die Gestalten des Claudius und des Prätorianers gegenüber gestellt, der sich vor ihm verneigt, sicher mit einem sarkastischen Lächeln, wie wir errathen können, obwohl wir von dieser Figur nur die Rückseite sehen; den Mittelpunkt des Bildes nehmen die todt am Boden liegenden Körper des unglücklichen Caligula und seiner Anhänger ein. Claudius, der mit vor Entsetzen starren Zügen hinter der Gardine hervorlugt, ist just der Mann, von dem man sich denken kann, dass die Soldaten ihn als Werkzeug für ihre Zwecke zu erwählen beschlossen hatten; denn sie besassen schwerlich schon genügende Menschenkenntniss, um die Lehre, dass ein schwaches Werkzeug oft dem damit Arbeitenden in der Hand zerbricht, auf die menschliche Natur zur Anwendung zu bringen. Leuchtende Farbenpracht, temperamentvolle Auffassung und eine bewundernswerthe archäologische Treue der Darstellung vereinigen sich hier zu einer ausserordentlich originellen Schöpfung der modernen Kunst. Als interessant ist auch der geringe Umfang des Bildes zu erwähnen, welches auf einer so kleinen Leinwand gemalt ist, dass ein Maler von heute kaum hinreichend Raum für eine Butterblume darauf finden würde. *T.* ist jedoch der Ansicht, dass es nicht durchaus einer grossen Fläche bedarf, um ein Gemälde auszuführen; er findet im Gegentheil, dass kleine Dimensionen die Einbildungskraft anregen und das Bild mehr innerhalb der Grenzen des Idealen und Poetischen halten. Zu derselben Klasse von Gemälden gehört auch «Der Tod des Erstgeborenen in Aegypten», worin die Stimmung eines verschlossenen Seelenschmerzes meisterhaft zum Ausdruck gebracht ist. Das Bild zeigt uns den König Pharao mit dem Leichnam seines jungen Sohnes, den er auf seinen Knieen hält. Alle Künste der Magie und Medicin haben sich als vergeblich erwiesen, der Verlust ist den trauernden Eltern nicht erspart geblieben. Der Autor hält dieses Bild sehr werth; er trennt sich nicht davon; es hängt noch heute in seinem Hause. In der Farbengebung weist es die ältere Manier des Künstlers auf, es ist etwas trocken, hart, auch so dunkel, dass er, wenn die Wirkung gut hervortreten soll, eine specielle Licht- und Lampenbeleuchtung arrangiren muss; trotzdem wirkt das Gemälde gross aufgefasst und dargestellt.

Wie schon erwähnt, fühlt sich *T.* von den Römern mehr als von den Griechen angezogen; vielleicht wäre es noch genauer, die Periode, welche er zu illustriren beliebt, als die griechisch-römische zu bezeichnen. Wenn er rein griechische Stoffe behandelt, so sehen seine Griechen häufig wie Römer aus; wir erinnern an die stattlich vornehme Gestalt des Phidias in dem Gemälde «Der Besuch des Perikles im Parthenon». Die Gruppen sind lebendig und wirkungsvoll, indessen sind wir gewohnt, uns die Gestalten der Hellenen schlanker, anmuthiger vorzustellen. «*Sappho*», diese traumschöne Scene mit dem vollen klaren Blau des Himmels und der See ist durchaus griechisch nach Auffassung wie Composition. Auch die «Homer-Vorlesung» ist sehr griechisch. Noch ein anderes, ebenfalls griechisches Thema ist «Pandora». Das unschuldige junge Antlitz der voller Spannung auf die verhängnissvolle Büchse Blickenden, welche den schrecklichen Inhalt derselben nicht kennt, übt eine fascinirende Wirkung auf den Beschauer des Bildes. Sie fesselt unsern Blick ebenso, wie das seltsame Geschenk, welches sie trägt, den ihrigen fesselt. Sonderbar erscheint die Sphinx auf dem Deckel des Gefässes. Wenn man im Reich der Mythe dem Begriff des Anachronismus Raum geben könnte, so dürfte dies als solcher zu bezeichnen sein, doch passt das Emblem so zu der Idee des Ganzen, dass man Unrecht thäte, hier allzu pedantisch kritisiren zu wollen. Was *T.* bei seiner Kunst nie verlässt, ist der Geist edler Würde. Selbst wo er uns ein Bacchanal vorführt, waltet ein Gefühl der Zurückhaltung über seiner Darstellung; die religiöse Begeisterung ist da, auch die Fröhlichkeit; aber die Tollheit ausschweifender Lust wird im Banne plastischer Schönheit gehalten. Es fehlt weder an Leben, noch Bewegung, doch bleibt dies Alles innerhalb der Grenzen des Malerischen. Nirgends verfällt er in's Theatralische. «Tarquinius Superbus» ist ein Bild, das beinahe furchtbar berührt in der Ruhe, die über der ganzen Composition liegt. Das Antlitz der Hauptfigur ist unbarmherzig strenge, von schönem, charakteristischen Ausdruck; die Mohnblüthen dabei sind unvergleichlich, der Künstler selbst hat diese Leistung nie mehr übertroffen, so gross er auch als Meister in der Blumenmalerei dasteht. Im «Pyrrhischen Tanz» hat er vielleicht den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht; hier ist es ihm durchaus gelungen, die elastische Grazie der griechischen Gestalten wiederzugeben. Die kräftigen Bewegungen, welche die Tänzer in voller Rüstung und mit ihren schweren

Schilden ausführen, sind wunderbar anschaulich zur Erscheinung gebracht. Gleich fesselnd wirkt die belebte Scene «Das Fest der Weinlese», eine seiner berühmtesten Leistungen. Es ist wahrhaft von Licht durchglänzt. Dem Beschauer ist zu Muthe, als fühle er den linden, balsamischen Hauch der Luft, als wären die Marmoraltäre und Bronceu greifbare Wirklichkeit, als müsste Musik aus den Instrumenten zu tönen beginnen. Um die vollkommene Durchführung dieser Details genügend würdigen zu können, muss man dieselben als für sich bestehende Einzelheiten betrachten, was immerhin nicht leicht ist, da sie so unzertrennlich vom Ganzen sind. Nichts wirkt als etwas künstlerisch und wissenschaftlich Studirtes. Ueberhaupt drängt sich die archäologische Gelehrsamkeit des Meisters dem Beschauer seiner Werke selten auf. Wir sagen selten, denn dass dies gar nirgends bei ihm vorkäme, können wir nicht mit gutem Gewissen sagen. Hie und da wird sogar durch die ausserordentliche Sorgfalt, welche er dem Beiwerk widmet, die Wirkung seiner menschlichen Figuren etwas beeinträchtigt, niemals indessen lässt er, wie so viele andere Maler, den Beschauer merken, dass er über einen Vorrath von Requisiten verfügt, die er je nach Bedarf aus seinem Schrank hervorholt. Ob sie, wie in einigen Fällen, zu stark hervorgehoben, ob sie dem Hauptzweck untergeordnet sind, überall gehören seine Details in das Motiv hinein, sie berühren nie als ein überflüssiger Aufputz. In der «Weinlese» dienen sie ganz besonders zum Verständniss der eigenartigen religiösen Ceremonie. Dieses bedeutende, in Belgien angefangene Werk wurde in England fertig. In der Zeit zwischen Anfang und Vollendung hat der Künstler die Gattin und den Sohn verloren. Auch wusste er damals bereits aus Erfahrung, dass die Niederlande, obwohl man seine Werke daselbst sehr wohl zu schätzen wusste, ihm doch keinerlei Aussicht auf Anerkennung in der Form substantieller Erfolge böten. England hatte längst eine starke Anziehungskraft auf ihn geübt, und so siedelte er mit seinen beiden Töchtern über. Hier, wo die Angehörigen aller Nationen gleich gut aufgenommen sind, wo den Verbannten, Heimathlosen, Verfolgten ein gastliches Asyl geboten ist, hier fühlte der Künstler sich bald zu Hause. England darf sich rühmen, mehr grosse Adoptivsöhne zu besitzen, als irgend ein Land der Welt. Mit offenen Armen heisst es Jeden willkommen, der ihm ein guter Bürger sein und redlich seine Schuldigkeit im Staate thun will. Und ist er einmal aufgenommen, so wird er auch wie ein Sohn des Landes, nicht stiefmütterlich behandelt; er hat dann ein echtes und rechtes Vaterland erworben. Berühmte Namen sprechen für das Gesagte, wir brauchen nur an Namen zu erinnern wie *Händel*, *Herschel*, *Kneller*, *Roubillac*, *Füssli* (genannt *Fuseli*) und aus neuerer Zeit *Boughton* und *Herkomer*. An dieser Einwanderung, welche durch die Entwickelung der Dinge in unserer Zeit eher gewachsen ist als dass sie abgenommen hätte, werden vermuthlich immer Künstler zahlreich betheiligt sein; die Leute von der Feder empfinden die Verschiedenheit der Sprache mehr oder minder störend, die Sprache der Kunst dagegen ist eine universelle. Was *T.* betrifft, so wurde ihm in Folge seiner speciellen Kunstrichtung der Eintritt in die Reihen der englischen Maler noch minder schwer gemacht, als Anderen. Sind seine Motive auch nicht englisch, so berühren sie doch auch nicht unenglischer, als andere dieser Art, die von englischen Malern gewählt werden.

Bald sollte er an sein Adoptiv-Vaterland noch stärker gefesselt werden. Er verlobte sich mit einer schönen und begabten Engländerin, Miss Laura Theresa Epps, die, selbst Künstlerin, merkwürdiger Weise sich speciell mit holländischen Motiven befasst.

Trotz der Aufnahme als englischer Bürger, trotz bleibendem Wohnsitze in Britannien ist *T.* doch Friese, Niederländer geblieben. Von seiner besten Seite zeigt er sich, wenn er das häusliche Stillleben der alten Römer vorführt, wobei er zuweilen einen Hang zum humoristischen Genre bekundet. Auch seine Vorliebe für Interieurs, seine emsige und sorgfältige Detailbehandlung sind charakteristisch holländische Züge. In seinen Portraits — seit einigen Jahren malt er solche — findet sich dieselbe Geradheit und Aufrichtigkeit der Behandlung, wie sie die grossen deutschen und holländischen Meister aufweisen; streng realistisch und wahrheitsgetreu in der Durchführung aller sichtbaren Einzelheiten, befriedigen seine Portraits doch nicht überall vollkommen im Punkt des geistigen Ausdrucks, im Erfassen des Charakters, jener mehr flüchtigen, feinen Züge, in denen sich die Seele des Menschen offenbart, wie es an den Bildnissen der grossen Venetianer und Toskaner und des der älteren englischen Periode angehörenden Sir *Joshua Reynold's* auffallend ist. *T.* versteht sich nicht gut auf die Beurtheilung der Charaktere. Er selbst ist so bieder und offen, dass er die gleichen Eigenschaften bei Jedermann voraussetzt. Er strebt nicht darnach, die Oberfläche zu durchdringen. Wo seine Bilder tragisch sind, ist die

Tragik nur die eines einfachen menschlichen Grams. Das qualvolle Ringen im Kampf um's Dasein, das Elend, die Armuth und Krankheit darzustellen, betrachtet er als keine geeignete Aufgabe für die Kunst, welche den Zweck hat, das Leben zu verschönern und in die Sphäre des Idealen zu erheben, nicht aber den, den Jammer der Welt in verschärftem Grade fühlbar zu machen. Conservativ in der Politik, dem Socialismus jeglicher Art widerstrebend, hält er so wenig vom Plebs, wie seine Griechen und Römer, und glaubt nicht an die Gleichheit der Klassen. Dies zeigen auch seine Bilder deutlich, sie müssen als aristokratische Kunstwerke bezeichnet werden, die im Hinblick auf ein reiches und gebildetes Publicum gemalt sind. Seine Ansichten über die Kunst, ihre Ziele und Grenzen sind reiflich erwogen, und er ist ihnen allzeit treu geblieben in seinem so schöpferisch reichen Leben. Gebeten, seine Ideen über Kunst, speciell seine Meinung über die moderne Kunst mitzutheilen, antwortete er: «Eine der schwierigsten Aufgaben, welche die Kunst uns stellt, besteht darin, echt malerische und plastisch wirksame Motive zu finden. Viele Maler haben gegen dieses Gebot gesündigt. Natürlich ist der Gegenstand an einem Gemälde von Interesse, doch bildet derselbe nur den Vorwand, den der Maler gebraucht, um sein Bild herzustellen, und es ist daher Unrecht, ein Bild nach seinem Gegenstande zu beurtheilen. Ich habe schon sehr schlechte Gemälde gesehen, deren Gegenstand gut war, und sehr gute, die einen schlechten hatten. In heutiger Zeit wird die Kunst jedoch in der Regel von literarisch gelehrten Leuten beurtheilt, die oft nichts weiter am Gemälde zu sehen vermögen, als eben den Gegenstand. Mir ist noch erinnerlich, dass ein Professor von der Genter Universität mir wiederholt den Rath ertheilt hat, den interessanten geschichtlichen Moment zu malen, wo Wilhelm der Schweiger, im Begriffe, die Niederlande zu verlassen und den grossen Kampf gegen Spanien vorzubereiten, auf die Abschiedsworte der Grafen Egmont und Horn: «Lebe wohl, edler Fürst ohne Land» die Antwort gab: «Lebt wohl, ihr edlen Männer ohne Köpfe». Es lässt sich aber der Sinn einer solchen Scene nicht im Bilde wiedergeben. Hat die Venus von Milo etwa ein Sujet, das in Worten niederzuschreiben wäre? Und doch wird Niemand bestreiten, dass dieselbe eines der grössten Kunstwerke der Welt ist. Was für ein Sujet ist in der Sixtinischen Madonna von *Raphael* dargestellt? In der Extase der Madonna, der ruhigen Heiterkeit der Venus — darin liegt der uns fesselnde Reiz. Durch ihren erhebenden Einfluss auf das Gemüth ist die Kunst auch belehrend, weil sie veredelnd auf den Geist wirkt, und das ist die einzig berechtigte Art, wie sie belehren darf. Nun haben wir die grosse Frage des Modernen in der Kunst, wovon so viel gesprochen wird. Moderne Kunst bedeutet eine Kunst, deren Ausdruck modern ist. Die modernsten Maler sind Die, welchen es gelingt, etwas Gutes hervorzubringen, was dem bisher Geleisteten nicht gleicht und deren Schöpfungen mit den Ideen unserer Tage im Einklang stehen. Ob sie eine Landschaft oder ein Portrait, eine Familienscene, ein historisches Gemälde oder ein Andachtsbild malen, immer müssen sie bestrebt sein, in ihrem Werke Das zu geben, was unsere Zeit bewegt. So herrschen z. B. hinsichtlich des Todes nicht mehr dieselben religiösen Gefühle, wie sie bei den Zeitgenossen *Holbein*'s allgemein waren. Uns würde ein «Todtentanz» nicht mehr Das sagen können, was damals die Welt so daran ergriffen hat.*) Wir schauen mehr nach heiteren Eindrücken aus und ziehen den Sonnenschein einem Sturm vor.»

In Parenthese möchte ich bemerken, dass mir diese Idee von der heutigen Kunst mehr der sonnigen Natur des Redners, als einer genauen Beobachtung der Zeitströmung zu entsprechen scheint. Das Folgende ist indessen völlig wahr:

«Bei der Weltgeschichte genügt uns nicht mehr, was wir von dem König oder dem grossen Feldherrn wissen, wir wollen auch das Volk kennen lernen, über welches der König geherrscht hat, die Soldaten, welche des Feldherrn Siege erfochten. Wir wollen uns gern darüber belehren, wie Hadrian die Wohlfahrt seiner Unterthanen dadurch förderte, dass er sich um ihre Lebensbedürfnisse bekümmerte und ihnen Hilfe angedeihen liess, wo er nur konnte; und wir erkennen gern an, dass ein Marc Aurel, der so viel für die Hebung der sittlichen Anschauungen seiner Zeit gethan hat, den Dank der Menschheit in grösserem Maass verdient, als vielleicht ein Julius Cäsar oder der grosse Alexander. Die moderne Kunst strebt in höherem Grade, als es in vergangenen Zeiten der Fall sein mochte, nach Wahrhaftigkeit, daher der hohle Name Realismus. Manche Leute denken, der Realismus bestehe nur im Malen dessen, was sie sehen; in Wirklichkeit aber ist gemeint, dass das Object natürlicher zur Erscheinung gebracht,

*) Auch ein *Klinger*'scher nicht? Anm. d. Red.

P. Michetti pinx. Phot. F. [illegible], München

Hirtin mit Truthühnern.

in einer der Natur treueren Weise dargestellt werde. Der Anblick der Natur ist ein so vielfach wechselnder, sie ist so originell in allen Gestaltungen, die sie hervorbringt, in jeder Stimmung, welche sie erweckt, dass nicht zwei Menschen in gleicher Weise sehen, fühlen und denken können; folglich bedeutet Naturwahrheit nicht, dass wahrheitsgemäss gemalt werde, was man vor sich hat, denn die Natur ist nicht zu messen. Die Kunst besteht im Wiedergeben eines empfangenen Eindrucks, welcher individuell sein muss; desshalb entscheidet für die Wiedergabe das persönliche Gefühl. Nehmen wir z. B. als Gegenstand der Darstellung ein vollkommen schönes Weib, so wird Einer, von ihren Farben entzückt, ein Bildniss von ihr malen; einen Anderen werden ihre Formen fesseln; er bildet vielleicht eine Statue nach ihr. Welches Kunstwerk ist nun das Wahrheitsgetreuere von beiden? Was die Individuen betrifft, die den Natureindruck empfangen, so sind sie in der mannigfaltigsten Weise von einander verschieden. Es gibt Menschen, die farbenblind sind, während Andere über die Farbe in Extase gerathen können; zwischen diesen beiden Natureindrücken liegen doch sicherlich viele Abstufungen. Sodann haben wir Leute die blind für Formen sind, und wiederum Menschen, die durch den Anblick einer schönen Gestalt in Entzücken versetzt werden. So hat es Künstler gegeben, die grosse Zeichner waren, doch nicht malen konnten, weil sie kein Gefühl für die Farbe hatten, und wenn ein Künstler den Sinn für Formen in überwiegend hohem Maasse besitzt, so wird er Bildhauer».

Es ist immer interessant, einen grossen Sachkundigen über seine Kunst sprechen zu hören; *T.* hat, wie aus dem Vorhergehenden erhellt, seine ganz bestimmten Ansichten hinsichtlich des persönlichen Elements in der Kunst. Diejenigen, welche die kritischen Artikel von Emile Zola gelesen haben, werden sich erinnern, dass dieser einen direct entgegengesetzten Standpunkt einnimmt. Der französische Novellist citirt eine von dem hochberühmten Physiologen Claude Bernard gegebene Definition der Kunst, die beinahe in dieselben Worte gekleidet ist, welche *Tadema* gebraucht hat, und mit der Wendung schliesst: «Ein persönliches Gefühl vermittelt». (Un sentiment que lui est personel.) Obgleich Claude Bernard Zola's Papst ist, hört dessen Unfehlbarkeit hier für ihn auf, und Zola behauptet, dass kein Atom eines persönlichen Gefühls des Künstlers in die Composition eines Kunstwerkes übergehen solle. Das sind zwei völlig extreme Ansichten, wobei wir von derjenigen Zola's bemerken, dass sie mit seinem eigensten Wesen offenbar in Widerstreit steht, denn schwer würde es werden, Zola's Werke zu würdigen, ohne an seine persönliche Eigenart zu denken. So viel ist sicher, dass *Tadema*'s Schöpfungen ohne sein persönliches Empfinden nicht denkbar wären.

Auch über die Ausbildung junger Künstler sprach er: «Ich bin der Ueberzeugung, dass ein Kunstschüler nicht reisen soll. Ist er erst ein Künstler, sich seiner Ziele, seines Werthes und dessen, was ihm fehlt, bewusst, so kann es ihm sicher von Nutzen sein, die Werke grosser Meister zu besichtigen, weil er ihnen dann Verständniss entgegen bringen und im Stande sein wird, Das, was ihm für seine künstlerische Entwicklung nothwendig erscheint, herauszufinden . . . . Das Geheimniss meines Erfolges in der Kunst besteht darin, dass ich stets meinen eigenen Ideen treu geblieben, dass ich meinem Kopf gefolgt bin und nicht die Werke Anderer nachgeahmt habe. Um Erfolg im Leben zu erringen, muss man vor Allem sich selber treu sein, und ich darf von mir sagen, dass ich dies gewesen bin».

Glücklicherweise — für ihn und die Welt — hat er sich vom Erfolg nicht beirren lassen. Seine Gewissenhaftigkeit, seine strenge Selbstkritik sind womöglich im Zunehmen begriffen; er bleibt stets eingedenk des «noblesse oblige». Selbst heiter und sonnig wie seine Kunst, hasst er nur Eines gründlich, und das ist liederliche Arbeit. Natürlich hasst er sie am grundlichsten auf seinem eigenen Kunstgebiet, wo sie ihm eben am greifbarsten vor Augen tritt. «Ich liebe meine Kunst zu sehr,» sagte er, «als dass ich es mit ansehen mag, wie sie verpfuscht wird. Ich werde wüthend, wenn ich halbe Arbeit sehe und das urtheilslose Publicum sich davon anlocken lässt».

Von seinen Gemälden, von der Weise, wie er seine Theorien durchführt, spricht er selten. Lebenswarm und modern zu sein, trotz seiner alterthümelnden Richtung, das ist der Grundton seiner Kunst. Mit dem ihm zu Gebote stehenden hohen wissenschaftlichen Verständniss verbindet er vorzüglichen Geschmack, tadellose Ausführung. Es ist ein Vergnügen, ihn beim Malen zu beobachten, zu sehen, mit welcher Sicherheit er arbeitet. Die technische Behandlungsweise ist so fein, wie die Verzierungen eines mittelalterlichen Messbuches. Das Muster eines Thongefässes, die Bordüren an den Kleidern der Frauen, der Schmuck den sie tragen, Alles ist so

sorgfältig gemalt, als wäre es durch ein Vergrösserungsglas studirt. Die vollendete Ausführung eines jeden einzelnen Bestandtheiles seiner Compositionen ist staunenerregend, und wunderbar natürlich sind die Stoffe auf seinen Gemälden nachgeahmt.

In den Genuss, welchen der Anblick seiner Bilder gewährt, mischt sich ein erhöhtes Gefühl von Lebensfreude, und hierauf beruht zum nicht geringen Theil die reizvoll anziehende Wirkung auf den Beschauer. Und es ist etwas Schönes um dieses Gefühl, denn es entzieht den Menschen zeitweilig dem Bereich des Gewöhnlichen, des Tröstlosen, der dumpfen Alltäglichkeit und Prosa. Um alle Werke *Tadema*'s auch nur herzuzählen, würde der für diese kurze Arbeit gesetzte Raum nicht reichen; es sind ihrer fast dreihundert. Die Sammler, welche seine Gemälde kaufen, sind vor Täuschungen hinsichtlich der Zeit ihres Entstehens bewahrt, da der Künstler dem löblichen Gebrauch der Musik-Autoren folgt und seine Werke der Reihe nach nummerirt. Seine Bilder können oberflächlich classificirt, in drei Gruppen eingetheilt werden — die griechisch-römische, die ägyptische und die merowingische; jede derselben repräsentirt eine der verschiedenen Perioden seiner Entwicklung, von seiner früheren, etwas trockenen Manier, bis zu seiner jetzigen reichen, farbenglühenden Behandlungsweise. Viele seiner Schöpfungen dieser Art, besonders unter den griechisch-römischen, sind weniger durch eine dramatisch-packende Situation ausgezeichnet, als vielmehr durch eine schlichte, natürliche Anmuth und Lieblichkeit der Composition und Farbenstimmung. Was für ein Kunstwerk könnte wohl einfacher und vollendet schöner sein, als das bekannte Bildchen, welches *Ebers* zu seiner Novelle «Eine Frage» inspirirt hat? Ein junges Mädchen sitzt auf einer Marmorbank, welche die Aussicht auf das tiefblaue Meer gewährt, und neben ihr lehnt ein Jüngling, der voller Spannung ihre Antwort auf sein heisses Liebeswerben erwartet. Er hat übrigens das Thema öfter behandelt; es ist so beliebt bei den Käufern seiner Bilder, dass er schon durch das beständige Gesuch, Etwas in derselben Art zu malen, der Idee überdrüssig geworden ist. Zum Capitel der eigenthümlichen Neigung des kaufenden Publicums, Doubletten zu bestellen, sei hier eine vielleicht noch nicht bekannte Anecdote erwähnt. Als *T.* seine «Audienz bei Agrippa» vollendet hatte, wünschte ein reicher Amerikaner eine Replik des Bildes zu haben. Der Künstler verweigerte dies, erklärte sich aber bereit, ein anderes Gemälde im gleichem Styl auszuführen. Der Käufer beharrte indessen darauf, genau das gleiche Bild zu haben, worauf *T.* versprach, ein Bild «Nach der Audienz» zu malen. Auf diesem, in der That benannt «Nach der Audienz», waren alle Personen, die daran theilgenommen, so dargestellt, dass sie dem Publicum den Rücken zukehren. Das Bild war so glänzend gelungen, die Malerei so meisterhaft ausgeführt, dass der zuerst etwas verstimmte Käufer schliesslich entzückt davon war.

Würde es nicht allzu paradox klingen, so könnte von *Tadema* gesagt werden, er sei ein Holländer, in welchem zugleich ein Japaner stecke und der im Wege der Seelenwanderung schon einmal zur Zeit der Kaiser aus dem Hause der Flavier in Rom existirt haben müsse. In seinen Malereien macht sich hie und da eine an die japanische Manier streifende Freiheit von conventionellen Gesetzen bemerkbar. Es kommt ihm bei der Placirung der Figuren nicht auf einen Verstoss gegen die academischen Vorschriften an; er erachtet es auch durchaus nicht als nothwendig, dass die Haupthandlung den Mittelpunkt des Gemäldes einnehme. Als er einmal von deutschen Malern hierüber interpellirt wurde, wies er auf *Kaulbach*'s «Hunnenschlacht» hin, welche er für eine der schönsten modernen Compisitionen hält, und fragte, ob hier denn nicht auch das Hauptinteresse seitwärts und nicht direct in der Mitte zu finden sei?

Das Haus *Alma Tadema*'s, zu dem der Entwurf von ihm selbst herrührt, ist ein Wunderwerk an decorativer Schönheit. Er besitzt die Eigenthümlichkeit, dass er Allem, was er sagt und thut, den Stempel seiner Eigenart aufdrückt; kein Wunder also, dass er dieselbe auch seinem Hause aufgeprägt hat. Besser als hier hat sich Diderot's Ausspruch: «Le milieu explique l'homme, l'atelier commente l'oeuvre» niemals bewahrheitet. Alte und neue Zeiten, Ost und West, Nord und Süd, haben Erzeugnisse liefern müssen, dieses anmuthige Heim auszustatten, aber über dem Allem hat die ordnende Hand des Besitzers gewaltet, und die Eigenart eines jeden Dinges wusste der Meister seiner individuellen Idee gemäss zu benutzen. Was Jemand, der es in einem Katalog aufgezählt fände, für ein heterogenes Gemengsel erklären würde, ist so ein harmonisches, wohl in einander gefügtes Ganzes geworden. *Alma Tadema*'s Haus ist so wenig in einer der bestehenden Stylrubriken unterzubringen, wie seine Gemälde.

DIE ROMANISCHEN NATIONEN
AUF DER III. MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG

VON

H. E. VON BERLEPSCH.

C. W. Allers. Umberto.*)

Zunächst Frankreich, das auch heuer wieder durch ein ansehnliches Contingent von Bildern vertreten war. Vertreten? — Ich glaube kaum, dass man in Frankreich allgemein zustimmend sagen würde: «Diese Abtheilung vertritt die französische Kunst im wahren Sinne des Wortes, denn es fehlt dies, es fehlt das; von jenem, was wir für das Beste halten, habt Ihr überhaupt nichts!»

Das ist wahrscheinlich, oder sagen wir gewiss das Zutreffende, denn man darf nicht glauben, dass Münchens Bedeutung in Paris vorerst so angeschlagen wird, wie viele es in der Isarstadt gemeiniglich anzunehmen belieben. Man weiss, dass es in München um billiges Verdienst Medaillen einzuheimsen giebt, man weiss, dass man dort eventuell noch absetzen kann was an der Seine bereits etwas übergestanden ist, man weiss auch vielleicht, aber blos vielleicht, dass eine ansehnliche Truppe von Malern schmachtend und liebäugelnd die Kinder Lutetiens behandelt und um jedes Augenzwinkern froh ist, — man bemisst vielleicht danach auch den Grad von Gentilesse, den man jeweilen zu verausgaben hat und der stets mit unterthänigem Danke angenommen wird.

Was uns die Franzosen diesmal sandten, ist wie gesagt, für ihre Verhältnisse, ihre Ansprüche nicht gleichbedeutend mit dem Höchsten, Besten ihrer Leistungen, aber es ist immerhin Vorzügliches, es ist vor allem Kunst, ernste, gewollte Kunst, an deren Resultaten man sieht, dass die Leute viel, viel mehr gelernt haben, als das so durchschnittlich bei unseren jetzigen Olymp-Antheilschein-Besitzern der Fall zu sein pflegt. Das ist sehr traurig, aber es ist wahr und wenn kürzlich in einem grösseren süddeutschen Blatte die Behauptung aufgestellt wurde, die Zeit stehe vor der Thüre oder sie sei schon da, wie die Franzosen in künstlerischer Beziehung bei uns in die Schule gingen, so muss man wohl oder übel annehmen, dass der Kunstgelehrte einen praktischen Beitrag zu dem biblischen Worte gab: «Wen Gott strafen will, den schlägt er mit Blindheit!»

Der Unterschied zwischen uns und jenen ist, von der allgemein grösseren Begabung ganz abgesehen, der im Maasse des eigentlichen Könnens. Wer dort für einen Künstler gelten will, muss etwas gelernt haben; bei uns ist das unter den jetzigen Verhältnissen nicht immer zutreffend. Die grössten Revolutionäre auf dem Gebiete der Kunst in Frankreich zwingen stets zur Achtung durch das Maass des positiven Wissens, welches bei ihnen die Basis bildet. Unsere Revolutionäre haben gute Einfälle, aber bei der Ausführung haperts oft, und desswegen muss in erster Linie in der Art der künstlerischen Vor-

*) Aus *C. W. Allers, Capri;* Verlag von Franz Hanfstængl Kunstverlag A.-G., München.

bildung Wandlung geschaffen, auf viel breiterer Grundlage vorgegangen werden, sollen andere Durchschnitts-Resultate als bisher erzielt werden. Wir sind ja in dieser Hinsicht zum Theil geradezu in ärmlichen Verhältnissen. Schaut man die Münchener Akademie an, den verschwenderisch aussehenden Prachtbau, in dem der meiste und beste Raum für Professoren-Ateliers verwendet ist, während die Lernenden zusammengepfercht werden so stark es nur geht*), weiss man, mit wie kärglichen Mitteln der Unterricht sich durchhelfen muss, so schwindet gar vieles von dem äusserlichen Pomp und man fragt sich vielleicht: Wozu die prunkende Hülle, wo doch in erster Linie der Kern einer gründlichen Reform bedürftig, in hohem Grade bedürftig gewesen wäre!

Man glaubt in München durch das möglichst starke Heranziehen der Ausländer zu den Ausstellungen der eigenen Kunst auf die Beine zu helfen. Dass diese Maxime nicht allemal die richtige ist, geben all jene zu, die kein directes Interesse irgendwelcher Art am Zustandekommen des «internationalen Kunstmarktes» haben. Als ob ein möglichst grosser Markt gleichbedeutend wäre mit der Hebung des eigenen Könnens! «Erst etwas richtiges lernen und dann schauen wie Andere es machen», das wäre vielleicht das richtige Prinzip. Dennoch hat es vorerst in München — allgemein wenigstens, einzelne Ausnahmen existiren Gott sei Dank auch da — wenig Aussicht auf Einführung; zunächst heisst es noch immer «Schaut wie andere es machen und richtet Euer eigenes Thun danach!»

Wer wollte da gegen den Strom zu schwimmen versuchen! Doch kehren wir zurück zu den Franzosen, welche diesmal nicht blos durch Repräsentanten der modernen Kunst vertreten sind, sondern auch durch mancherlei Bilder von Veteranen oder durch Namen längst von der Tafel der Lebenden Gestrichener. Von Letzteren, die allem Anscheine nach hauptsächlich von Händlern, nicht von Künstlern, und aus Verkaufsspekulation nach München gesandt wurden, hätte füglich die Hälfte wegbleiben können oder müssen, wenn eben in München die Verhältnisse anders lägen, als es thatsächlich der Fall ist. Was wollen wir auf einer modernen Ausstellung mit einer sentimentalen Liebesscene zwischen zwei theaterhaft costümirten Figuren, selbst wenn der Name *Narcisse Diaz* darunter steht, was mit den geleckten Figuren eines *Boulanger*, was mit dem faden, abgeschmackten «Sieg der Liebe» von *Léon Perrault*, einem Dinge, wofür die Bezeichnung »süsslich» das schmeichelhafteste und zarteste Epitheton ist! Man musste eben eine ganz grosse Reihe von völlig werthlosem Zeuge mit in Kauf nehmen um die paar *Troyon's Daubigny's Corot's etc.* zu bekommen, die geistreich empfunden und künstlerisch gemacht, ungefähr einen Begriff davon gaben, was diese Maler für feinfühlige Naturen waren.

Sie vertraten indessen das künstlerische Frankreich der vierziger, fünfziger und sechsziger Jahre nur in ganz verschwindend kleinem Maasstabe; es waren Bilder, die zum grösseren Theile von den Autoren niemals für grössere Ausstellungen bestimmt worden wären und an denen heute mehr der Name als die That bezahlt werden soll. Einem dieser Bilder — d. h. ein Bild kann man es kaum nennen, da es lauter einzelne, unter sich in gar keinem Zusammenhange stehende Figurenstudien (Soldaten aus der Revolutionszeit) enthält — ist denn auch das Loos beschieden gewesen, in die königliche Gemäldesammlung der Neuen Pinakothek zu wandern, um dort mit ganz wenigen weiteren — anders lässt sich die Sache nicht deuten — die französische Kunst zu vertreten. Das Ding ist ein alter Ladenhüter und stammt von dem bereits 1860 verstorbenen genialen *Auguste Marie Raffet* her, welcher den Tapferen der Revolution seine Thätigkeit weihte. Vielleicht kaufte man es als Rarität, da *Raffet* seine Arbeiten mehr durch lithographische Vervielfältigung und Radirungen in die Welt brachte als durch gemalte Bilder. Bekannter Maassen besitzt die gleiche Gallerie das einzige auf dem Continente existirende Bild von *Wilkie* — wollte man

*) Gelegentlich der grossen winterlichen Maskenkneipe der Akademiker, über welche an dieser Stelle ausführlich berichtet wurde (ein Fest auf dem Meeresgrunde), colportirte man unter anderem eine Kneip-Zeitung, welche in humoristisch-satirischer Weise die auch an diesem staatlichen Institute bestehende Ausländer-Bevorzugung köstlich schilderte durch Darstellung des Raumes einer Malclasse. Darnach existirt dort ein breites geräumiges «Parterre für Ausländer»; die erste, an den Wänden und über den Fenstern hinlaufende Gallerie ist «Für Deutsche», ein zweiter, beinahe unter dem Plafond befindlicher Steig «Für Bayern», der Verkehr von unten nach oben wird durch Krahnen bewerkstelligt, ausserdem haben die Bewohner des untersten Raumes das Recht, sich jeden beliebigen Platz zu wählen, wenn sie es wünschen, wogegen es den Gallerie-Insassen verboten ist, niederzusteigen. Da die Humoreske aus der Mitte der akademischen Jugend kam, so mögen wohl greifbare Umstände die Veranlassung dazu geboten haben.

F Prestilla pinx

Phot. F. Hanfstaengl München

Prozession

ihm in den Soldaten *Raffet*'s etwas ebenso seltenes beigesellen?

Zwischen diesen und den modernen Franzosen liegt eine grosse Spanne Zeit, in der sie längst durchmachten, was bei uns heute als Gährungsprozess die einen in Begeisterung versetzt, die anderen zu einem grundlos absprechenden Urtheil veranlasst. Das Moderne! Wie lange ist es her, dass dieses Wort bei uns existirt und wie lange schon, dass es an der Seine die Geister bewegte? Man lese Manette Salomon von den Goncourts, einen der besten Künstlerromane, die überhaupt geschrieben worden,

desgleichen wir in der neuen deutschen Litteratur rein gar nichts ebenbürtiges aufzuweisen haben, man höre darin den Maler *Chassagnol* sagen: Mais, est-ce que tous les peintres, les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leur temps qu'ils ont dégagé le Beau? Est-ce que tu crois que ça n'est donné qu'à une époque, qu'à un peuple, le Beau? Mais tous les temps portent en eux un Beau, un Beau quelconque, plus ou moins à fleur de terre, saisissable et exploitable! . . . . . .

Je sais bien, le costume, l'habit noir! On vous jette toujours cela au nez, l'habit noir! Mais s'il y avait un Bronzino, dans notre école, je reponds qu'il trouverait un fier style — dans un Elbeuf. Et si Rembrandt revenait . . . crois-tu qu'un habit noir peint par lui ne serait pas une belle chose? Jl y a eu des peintres de brocard, de soie, de velours, d'étoffes de luxe, d'habits de nuage. Eh bien! il faut maintenaut un peintre du drap: il viendra . . . et il fera des choses superbes, toutes neuves, tu verras, avec ce noir d'affaires de notre vie sociale. Ah! cette question-là, la question du moderne, on la croit vidée, parce qu'il y a eu cette caricature du vrai de notre temps, un épatement de bourgeois: le réalisme! parcequ'un monsieur a fait une religion en chambre avec du laid bête, du vulgaire mal ramassé et sans choix! du moderne . . . bas, ça me serait égal, mais commun, sans caractère, sans expression, sans ce qui est la beauté et la vie du Laid dans la nature et dans l'art: le style! Et puis quoi, le Laid? ce n'est qu'une ombre de ce monde-ci, si vilain qu'il soit. A côté de la rue, il y a le salon — à côté de l'homme, il y a la femme, la femme moderne. Je te demande si une Parisienne, en toilette de bal n'est pas aussi belle pour les pinceaux que la femme de n'importe quelle civilisation? . . . Ah! les lisières, les éxemples, les traditions, les anciens, la pierre du passé sur l'estomac! . . . Ah, je sais, il y a des articles de rêveurs, des enfileurs de phrases à sang blanc pour vous dire qu'il faut s'abstraire de son époque, remonter au répertoire du canon ancien des sujets et de l'intérêt! L'hiératisme alors! Des forces enfoncées par la vapeur et 1789! . . . ça rentre dans les individus métempsycosistes et transposés qui ont besoin que les choses ou les gens aient cinq cents ans sur le dos pour leur trouver de la noblesse, de l'actualité ou du génie. Le dix-neuvième siècle ne pas faire un peintre? Mais c'est inconcevable. . . . Je n'y crois pas. Un siècle qui a tant souffert, le grand siècle de l'inquiètude des sciences et de l'anxiété du Vrai . . . Un Prométhée raté, mais un Prométhée, un Titan si tu veux, avec une maladie de foie . . . un siècle comme cela, ardent, tourmenté, saignant avec sa beauté de malade, ses visages de fièvre, comment veux-tu qu'il ne trouve pas une forme pour s'exprimer, qu'il ne jaillisse pas dans un art, dans un génie à trouver et qui se trouvera! etc. etc.

Das ist geschrieben im Anfang der sechziger Jahre, wo wir eine Kunst hatten, die auch den Franzosen im-

ponirte, aber wo wir von den Regungen einer neuen Zeit ausser dem Baue von Eisenbahnen kaum etwas anderes verspürten als die Einführung von Gaslaternen an Stelle der alten Oellampen und Abschaffung der singenden Nachtwächter in den Städten.

Wo eine solche Gährung von innen heraus sich entwickelte, musste sie nothgedrungenerweise auch eher zur Klärung führen als da, wo die Tradition lediglich im Kampfe lag und liegt mit importirten Triebkräften, denn noch sitzen wir in Deutschland zum guten Theile auf dem Stuhle des Grossvaters und nehmen die Erzählungen aus seiner Zeit nicht als ein vergangen Stück Culturgeschichte, sondern als etwas noch heute zu Recht bestehendes. Daher denn auch anderseits die manchmal brutale Art der Vorwärtsdränger — es geht eben nicht anders; desswegen steht der Fortschritt in schlechtem Rufe, der selbständige, unnachsichtliche; er säuselt seine Melodien nicht in die Welt, er schmettert sie hinaus und wo zwei schmetternde Elemente aneinander gerathen, gibt's Trümmer, in der Kunst ebenso wie im übrigen Leben.

Charakteristisch für die französische Kunst ist es aber, dass neben dem Radikalismus der Neuzeit die geklärte Ruhe künstlerischen Schaffens vollberechtigt, hochgeachtet einhergeht und noch heute tagtäglich Werke liefert, welche die Anerkennung Aller haben. Neben dem ungestümen *Besnard*, dem wuchtigen *Roll* begegnet man den klassisch feinen Schöpfungen eines *Puvis de Chavannes*, eines *Olivier Merson* u. A. Schaut man beispielsweise die neuesten Grands prix de Rome an, so weht darin freilich ein gewisser akademischer Geist; aber die Arbeiten eines *Lavalley*, eines *Déchenaud* als Maler, eines *Lefebvre*, *Desruelles*, *Sicard* als Bildhauer sagen es deutlich, dass diese jungen Männer mit einem grossen Kapital von Können in die Welt hinaus gehen, dass sie, mögen sie von welcher Strömung immer erfasst werden, den soliden Unterbau einer gediegenen Bildung in sich tragen, der das wirklich künstlerische Element immer als wichtigster Faktor unterstützen muss.

Wir begegneten in der Münchener Ausstellung einer stattlichen Zahl bekannter französischer Namen, auch solchen die zwar nicht gallischen Ursprunges sind, ihren Leistungen nach aber im guten Sinne doch dahin gezählt werden müssen. Von jenen Extremen, die heute bei uns eine so grosse Rolle spielen, war nichts zu entdecken, dafür viel Erfreuendes. Wenn dieses nicht allemal erwärmend wirkte, so können die Künstler an der Seine nichts dafür; sie arbeiten nach ihrem Sinne und wissen vielleicht gar nichts von dem Dinge was bei uns so oft genannt wird, «das deutsche Gemüth» nämlich, für dessen Befriedigung *Marlitt* und Compagnie, sowie deren Nachkommenschaft das Beste hergaben, was sie zuwege zu bringen im Stande waren, von anderen Lieblingen unseres Publikums nicht zu reden.

So traurig es zu sagen ist, wahr ist es eben doch, dass der wirklich feine Geschmack in Deutschland nur spärliche Wurzeln treibt, dass dagegen die litterarischen und künstlerischen Engros-Materialwaarenhandlungen die besten Geschäfte machen. Mögen unsere Nachbarn jenseits der Vogesen in staatsmännischen und militärischen Dingen hinter den rechtsrheinischen Völkern (worüber die Entscheidungen, je nach der Beschaffenheit der Zeit ja schon sehr verschieden ausgefallen sind,) zurückstehen — es giebt im Leben auch noch andere als blos diese Dinge, welche sich vom besten Schulmeister und wär er selbst ein geadelter Professor, nicht immer verlangen, noch weniger aber eintrichtern lassen, und das ist die Freude am Schaffen des künstlerisch Schönen und Vollendeten. Dass uns darin die Franzosen weit voraus sind, wer wollte es leugnen ausser etwa einer und der andere der eben nichts besseres kennt als das Gewohnte

des eigenen engen Bannkreises. Mancher Deutsche hat durch anhaltenden Pariser Einfluss vielleicht dies, jenes angenommen, was die Lebenserscheinungen ebenso wie die künstlerische Aeusserungsweise dort geschmeidiger, liebenswürdiger, feiner erscheinen lässt als es so durchschnittlich bei uns der Fall ist. Erscheinungen der Ausstellung beweisen es, *Edelfelt* zum Beispiel, *Lulu Breslau, Dora Hitz* etc. etc.; bei uns aber, die wir als Wahrzeichen den Maasskrug verehren, das nachmachen zu wollen was dort in Fleisch und Blut sitzt — das kann nur Schwachköpfen einfallen. Wer unter den deutschen Künstlern das Zeug hat, etwas zu sein, der steht eben auf eigenen Füssen. Und wie in der bildenden Kunst so ist es im übrigen Leben — die Pariser Toilette ist noch heute die Königin der Mode. Ist auch das Urtheil ein wenig stark aufgetragen, was gelegentlich französischerseits über deutsche Moden fiel, so hat es doch einen Kern von Wahrheit in sich. Es sagte nämlich Jemand, die deutschen Damen trügen wohl allerlei Toiletten, indessen mache es doch mehr den Eindruck als ob sie sich bekleideten um nicht in Eva's Costüm herumzulaufen. Und wir — ach ja, wir haben doch auch unsere Mode-Eigenthümlichkeiten! Haben wir nicht die weltberühmten Gigerl in Civil und Nicht-Civil? Nein, gestehen wir es nur ganz ehrlich und ohne Neid ein: Was der tolle Anatole in der Manette Salomon sagt, ist noch immer wahr, mögen auch Geschichten wie Spionenriecherei und andere Dummheiten nebenherlaufen; wir könnten vielleicht gleichwerthige Parallelen erzählen. Jene Worte aber, bei der köstlichen Scene im Jardin des plantes gesprochen, lauten: Paris, Messieurs les Anglais, voilà Paris! C'est ça, c'est tout cela — une crane ville . . . j'en suis et je m'en flatte! Une ville qui fait du bruit, de la boue, du chiffon, de la fumée, de la gloire et de tout! Du marbre en carton-papier, des grains de café avec de la terre glaise, des couronnes de cimetière avec de vieilles affiches de spectacle, de l'immortalité en pain d'épice, des idées pour la province et des femmes pour l'exportation! Une ville qui remplit le monde . . . et l'Odéon quelquefois! Une ville où il y a des dieux au cinquième, des éleveurs d'asticots en chambre et de professeurs de thibétain en liberté! La Capitale du Chic!

Welch köstlich selbst-kritisirender Humor liegt nicht darin und welche Selbstschmeichelei zugleich! Ja — Chic — Chic — wir haben kein deutsches Wort dafür und — seien wir stolz, die Franzosen haben keines für «Gemüthlichkeit.»

Man sagt, natürlich überzeugt von der eigenen Tugendhaftigkeit, die Franzosen seien frivol. Vielleicht, je nachdem, sagen wir: Relativ, denn neuerliche Sittenprozesse in dem tugendsamen Deutschland haben gezeigt, dass auch da etliche räudige Schafe herumlaufen, womit nicht gesagt sein soll, dass die Tugend nicht ursprünglich überhaupt bloss im Lande zwischen Rhein und Donau zu Hause gewesen sei; von der Spree berichten leider die alten Autoren nichts — thäten sie es, so wäre es gewiss nur Schönes und Gutes, Sittsames und Tugendhaftes. Ich muss nun daran denkend eingestehen, dass ich unter den modern deutschen Bildern, die sich mit Episoden des Evangeliums befassen, bis jetzt noch nichts gesehen habe, was an die feine Stimmung des Bildes von *Demont Breton* hingereicht hatte, wo in einem reich mit Lilien bestandenen Garten der Nährvater Joseph an der Hobelbank steht und Maria, das Kind auf dem Arme, neben ihm sitzt. Die Sonne steht tief, ihre Strahlen umspielen den Blumenflor des Gärtchens, die Ziegel des Daches erglühen förmlich —

ponirte, aber wo wir von den Regungen einer neuen Zeit ausser dem Baue von Eisenbahnen kaum etwas anderes verspürten als die Einführung von Gaslaternen an Stelle der alten Oellampen und Abschaffung der singenden Nachtwächter in den Städten.

Wo eine solche Gährung von innen heraus sich entwickelte, musste sie nothgedrungenerweise auch eher zur Klärung führen als da, wo die Tradition lediglich im Kampfe lag und liegt mit importirten Triebkräften, denn noch sitzen wir in Deutschland zum guten Theile auf dem Stuhle des Grossvaters und nehmen die Erzählungen aus seiner Zeit nicht als ein vergangen Stück Culturgeschichte, sondern als etwas noch heute zu Recht bestehendes. Daher denn auch anderseits die manchmal brutale Art der Vorwärtsdränger — es geht eben nicht anders; desswegen steht der Fortschritt in schlechtem Rufe, der selbständige, unnachsichtliche; er säuselt seine Melodien nicht in die Welt, er schmettert sie hinaus und wo zwei schmetternde Elemente aneinander gerathen, gibt's Trümmer, in der Kunst ebenso wie im übrigen Leben.

Charakteristisch für die französische Kunst ist es aber, dass neben dem Radikalismus der Neuzeit die geklärte Ruhe künstlerischen Schaffens vollberechtigt, hochgeachtet einhergeht und noch heute tagtäglich Werke liefert, welche die Anerkennung Aller haben. Neben dem ungestümen *Besnard*, dem wuchtigen *Roll* begegnet man den klassisch feinen Schöpfungen eines *Puvis de Chavannes*, eines *Olivier Merson* u. A. Schaut man beispielsweise die neuesten Grands prix de Rome an, so weht darin freilich ein gewisser akademischer Geist; aber die Arbeiten eines *Lavalley*, eines *Dèchenaud* als Maler, eines *Lefebvre*, *Desruelles*, *Sicard* als Bildhauer sagen es deutlich, dass diese jungen Männer mit einem grossen Kapital von Können in die Welt hinaus gehen, dass sie, mögen sie von welcher Strömung immer erfasst werden, den soliden Unterbau einer gediegenen Bildung in sich tragen, der das wirklich künstlerische Element immer als wichtigster Faktor unterstützen muss.

Wir begegneten in der Münchener Ausstellung einer stattlichen Zahl bekannter französischer Namen, auch solchen die zwar nicht gallischen Ursprunges sind, ihren Leistungen nach aber im guten Sinne doch dahin gezählt werden müssen. Von jenen Extremen, die heute bei uns eine so grosse Rolle spielen, war nichts zu entdecken, dafür viel Erfreuendes. Wenn dieses nicht allemal erwärmend wirkte, so können die Künstler an der Seine nichts dafür; sie arbeiten nach ihrem Sinne und wissen vielleicht gar nichts von dem Dinge was bei uns so oft genannt wird, « das deutsche Gemüth » nämlich, für dessen Befriedigung *Marlitt* und Compagnie, sowie deren Nachkommenschaft das Beste hergaben, was sie zuwege zu bringen im Stande waren, von anderen Lieblingen unseres Publikums nicht zu reden.

So traurig es zu sagen ist, wahr ist es eben doch, dass der wirklich feine Geschmack in Deutschland nur spärliche Wurzeln treibt, dass dagegen die litterarischen und künstlerischen Engros-Materialwaarenhandlungen die besten Geschäfte machen. Mögen unsere Nachbarn jenseits der Vogesen in staatsmännischen und militärischen Dingen hinter den rechtsrheinischen Völkern (worüber die Entscheidungen, je nach der Beschaffenheit der Zeit ja schon sehr verschieden ausgefallen sind,) zurückstehen — es giebt im Leben auch noch andere als blos diese Dinge, welche sich vom besten Schulmeister und wär er selbst ein geadelter Professor, nicht immer verlangen, noch weniger aber eintrichtern lassen, und das ist die Freude am Schaffen des künstlerisch Schönen und Vollendeten. Dass uns darin die Franzosen weit voraus sind, wer wollte es leugnen ausser etwa einer und der andere der eben nichts besseres kennt als das Gewohnte

des eigenen engen Bannkreises. Mancher Deutsche hat durch anhaltenden Pariser Einfluss vielleicht dies, jenes angenommen, was die Lebenserscheinungen ebenso wie die künstlerische Aeusserungsweise dort geschmeidiger, liebenswürdiger, feiner erscheinen lässt als es so durchschnittlich bei uns der Fall ist. Erscheinungen der Ausstellung beweisen es, *Edelfelt* zum Beispiel, *Lulu Breslau*, *Dora Hitz* etc. etc.; bei uns aber, die wir als Wahrzeichen den Maasskrug verehren, das nachmachen zu wollen was dort in Fleisch und Blut sitzt — das kann nur Schwachköpfen einfallen. Wer unter den deutschen Künstlern das Zeug hat, etwas zu sein, der steht eben auf eigenen Füssen. Und wie in der bildenden Kunst so ist es im übrigen Leben — die Pariser Toilette ist noch heute die Königin der Mode. Ist auch das Urtheil ein wenig stark aufgetragen, was gelegentlich französischerseits über deutsche Moden fiel, so hat es doch einen Kern von Wahrheit in sich. Es sagte nämlich Jemand, die deutschen Damen trügen wohl allerlei Toiletten, indessen mache es doch mehr den Eindruck als ob sie sich bekleideten um nicht in Eva's Costüm herumzulaufen. Und wir — ach ja, wir haben doch auch unsere Mode-Eigenthümlichkeiten! Haben wir nicht die weltberühmten Gigerl in Civil und Nicht-Civil? Nein, gestehen wir es nur ganz ehrlich und ohne Neid ein: Was der tolle Anatole in der Manette Salomon sagt, ist noch immer wahr, mögen auch Geschichten wie Spionenriecherei und andere Dummheiten nebenherlaufen; wir könnten vielleicht gleichwerthige Parallelen erzählen. Jene Worte aber, bei der köstlichen Scene im Jardin des plantes gesprochen, lauten: Paris, Messieurs les Anglais, voilà Paris! C'est ça, c'est tout cela — une crane ville . . . j'en suis et je m'en flatte! Une ville qui fait du bruit, de la boue, du chiffon, de la fumée, de la gloire et de tout! Du marbre en carton-papier, des grains de café avec de la terre glaise, des couronnes de cimetière avec de vieilles affiches de spectacle, de l'immortalité en pain d'épice, des idées pour la province et des femmes pour l'exportation! Une ville qui remplit le monde . . . et l'Odéon quelquefois! Une ville où il y a des dieux au cinquième, des éleveurs d'asticots en chambre et de professeurs de thibétain en liberté! La Capitale du Chic!

Welch köstlich selbst-kritisirender Humor liegt nicht darin und welche Selbstschmeichelei zugleich! Ja — Chic — Chic — wir haben kein deutsches Wort dafür und — seien wir stolz, die Franzosen haben keines für «Gemüthlichkeit.»

Man sagt, natürlich überzeugt von der eigenen Tugendhaftigkeit, die Franzosen seien frivol. Vielleicht, je nachdem, sagen wir: Relativ, denn neuerliche Sittenprozesse in dem tugendsamen Deutschland haben gezeigt, dass auch da etliche räudige Schafe herumlaufen, womit nicht gesagt sein soll, dass die Tugend nicht ursprünglich überhaupt bloss im Lande zwischen Rhein und Donau zu Hause gewesen sei; von der Spree berichten leider die alten Autoren nichts — thäten sie es, so wäre es gewiss nur Schönes und Gutes, Sittsames und Tugendhaftes. Ich muss nun daran denkend eingestehen, dass ich unter den modern deutschen Bildern, die sich mit Episoden des Evangeliums befassen, bis jetzt noch nichts gesehen habe, was an die feine Stimmung des Bildes von *Demont Breton* hingereicht hatte, wo in einem reich mit Lilien bestandenen Garten der Nährvater Joseph an der Hobelbank steht und Maria, das Kind auf dem Arme, neben ihm sitzt. Die Sonne steht tief, ihre Strahlen umspielen den Blumenflor des Gärtchens, die Ziegel des Daches erglühen förmlich —

es ist Abend, ein stiller friedlicher Abend, durch keinen Missklang gestört. Ja, die frivolen Franzosen, die so gar kein «Gemüth» besitzen! Aehnlich hätte es vielleicht *Ludwig Richter* gemacht. Vom gleichen Künstler war noch ein ander Bild da. Es zeigte eine weibliche Gestalt, die über die Hecke eines pflanzlich verwilderten Winkels ob der strohgedeckten Hütte einem Davonziehenden nachblickt, vielleicht nachweint. Das ist in den Augen vieler gewiss recht sentimental, aber nichts destoweniger passirt es doch alle Tage. Gut gemacht war es obendrein auch noch und wäre vielleicht mancher achselzuckende froh, wenn er es so machen könnte. *Dagnan Bouveret* stellte eine Madonna aus, die, in ein langes, weisses, sackartiges Gewand gehüllt und unter einer sonnenbeschienenen Weinlaube spazirend, beinahe an mittelalterlich-romanische Typen dieser Figur erinnerte. War das Caprice des trefflichen Künstlers? Vielleicht, dennoch wirkte das ganze durch seine schlichte Einfachheit so, dass wohl kaum ein Kleriker sich scheuen würde, es als Altarblatt anzuerkennen. *Dagnan* ist einer jener beneidenswerthen, die ihre Augen nicht blos als physikalisches Werkzeug benützen, sondern das Gesehene auch in gemalte Poesie umzusetzen verstehen. Er malt wahr und weiss der Wahrheit jenen seltsam packenden Stempel zu verleihen, der sie als etwas hohes erscheinen lässt und mit dem Begriffe des Trivialen absolut nichts gemein hat. Er, wie nicht viele Andere besitzt in seinen Werken eine wahrhaft noble Art der Verschmelzung von Idealismus und Realität. In seinen zum Wallfahrtsorte ziehenden bretonischen Bauern ist er eben so wahr und gross zugleich wie in seinen Conscribirten, den Recruten, die singend und fahnenschwingend durch die Strassen ziehen, seine Madonnen sind menschliche Erscheinungen und Gottesmütter zugleich, es sind Erscheinungen, die nicht erst des Heiligenscheines als Legitimation bedürfen. Dabei ist ihm kein Gebiet unerschlossen. In München hieng z. B. neben der Madonna ein wundervolles Landschafts-Bild, ein thaufrisches Waldthälchen mit durchrieselndem Bache darstellend. Bedauerlich ist nur, dass gerade das Beste solcher Meister in den seltensten Fällen nach München kommt! Paris genügt ihnen eben, was brauchen sie sich da lange um die Scharwenzelei des Auslandes bekümmern, die ihnen höchstens belächelnswerth erscheint.

Ein stimmungsvolles, schönes und nobel empfundenes Ding war die Geburt Christi von *Gari Melchers*! Obschon es in seiner ganzen Art nichts, gar nichts von der religiös-typischen Darstellung des Vorganges in sich trägt, ist es dennoch ein von reinstem religiösem Empfinden durchwobenes Bild, das neben diesen Qualitäten ausserdem feinste künstlerische Anschauung verrieth. Maria und das Kind ruhen im kahlen Vorraum eines ärmlichen Hauses, Vater Joseph kniet daneben, der Schein einer Stalllaterne beleuchtet das ganze, über dem eine Weihe eigener Art liegt. *Edelfelt* illustrirte eine finnische Sage, wo Christus eine Sünderin zur Reue bewegt, ein Bild, bei dem die coloristischen Eigenschaften das Inhaltliche entschieden übertrafen, *Pierre Agache* vertrat mit einer Verkündigung das religiöse Element in seiner mehr oder weniger traditionellen Form. *Gérôme*'s Bethsabe ist offenbar ein älteres Bild, das die bekannt feine Art der Zeichnung dieses trefflichen Künstlers aufs beste beleuchtete. Ja — sollte ich sie alle aufzählen, vor deren Arbeiten man zum Mindesten gesagt · Respekt haben musste! Das gäbe eine zu lange Geschichte und das, was die Franzosen «Chefs d'oeuvre», wir etwa Haupttreffer nennen, war überhaupt nicht dabei. Nehmen wir lieber ein paar Einzelerscheinungen heraus, die wenn sie auch unter sich möglichst weit auseinandergehen doch immer Repräsentanten jenes grossen künstlerischen Zuges sind, der nun eben einmal in Paris weht und sich nicht übersehen lässt, wenn man von der Welt spricht, wo Geist und bewiesenes Können die Zügel führen, von jener Welt, in die nur Berufene eindringen und wo der weltliche Rang keine Berechtigung für persönliche Ansprüche mit sich bringt.

Boldini! Man wird unwillkürlich an Salons mit ganz bestimmtem Geruche erinnert, an Salons, wo die witzige, geistreiche, wortsprudelnde Damenwelt — gibt es zwischen «Monde» und «Demi-monde» noch eine verfeinerte Stufe? — ihr Wesen treibt. Seine Figuren haben etwas — der deutsche Ausdruck ist eigentlich viel zu grob — etwas anrüchiges, sie sind Kinder der Welt, sie kennen den heiligen Aloysius vielleicht von irgend einem frommspöttischen Witze ihres Boudoir-Beichtvaters her, der auf der Kanzel über die Sündhaftigkeit der Welt und ihre Verdorbenheit donnert und später an der Sakristeithüre mit der Miene des liebenswürdigsten Salonhelden zu einer jungen Baronne, seiner Freundin, sagt: Ah, que je suis en retard, chère Madame. Vous savez — on m'attend chez la comtesse. Jl y a un concert spirituel, suivi d'une petite collation . . . .

F. Amling pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Letzte Revue.

Ja, seine weiblichen Figuren sind der gemalte Extrakt des sinnlichen Chic, Feindinen aller gelehrten Langweile — je toller die Farce, die man ihnen vormacht, desto grösser der Beifall. Es ist nicht das Publikum der Comédie Française, nicht jenes der öffentlichen Sitzungen des Institut, nein, es ist das Weib was liebt — allerdings nicht im Werther'schen Sinne, bald eine jener Erscheinungen, die durch üppige Vollheit der Formen daran erinnern, wie die seidene Taille über dem enggeschnürten Corset kracht und der leichtbewegliche Fuss die wunderliche Schleppe zwar mit graziöser aber nicht gerade aristokratischer Bewegung zur Seite zu schleudern versteht, Figuren, die in der bestgeschlossenen Toilette doch «une espèce de déshabillé de toute la personne» bilden, bald wieder eine andere, eine von jenen, welche für unsere Tage die charakteristischen Erscheinungen bilden: beinahe körperlos, wie aus Luft bestehend, bleich geworden vom Lichte festlich durchlebter Nächte, halbtodt nach Schluss der Wintersaison, aufgeregt, leicht zitternd, «mit einem Nichts von Blut in den Adern lebend, deren Puls beinahe nur noch aus Gefälligkeit schlägt» und die dennoch mit gross aufgerissenen Augen jene männliche Erscheinung zu verschlingen scheinen, auf die es ihnen ankommt, die Sphäre der Belot'schen Romane, Figuren wie die Gräfin Diane de Limours, die zu ihrem Verehrer sagt: ich mag nicht irgend wo anders hingehen — nous nous aimerons ici, chez moi, dans ma retraite préférée!

Kurzum *Boldini* beherrscht eine gewisse Gesellschaftssphäre in ihrem ganzen Umfange so wie es bei keinem andern Maler der Fall ist und was er aus dieser Sphäre gibt ist wahr, geistreich, mehr oder weniger immer der Ausdruck jener Existenzen, die ihr Glück nicht in stillen Stunden der Einsamkeit finden, sondern jederzeit der Anschauung sind, dass ein Adam ohne Eva und umgekehrt ein Unding sei. Elegant sind seine weiblichen Erscheinungen immer — das gehört als erste Bedingung in diese Kreise.

Das diesmal ausgestellt gewesene Portrait von Madame S . . ., einer üppigen Brünette in rosa Seide, deren feine Falten den kräftigen Unterbau der Schönen deutlich durcherkennen liessen, war in seiner Art ein Meisterstück. Die dunkeln Augen, der sinnlich lächelnde Mund, sie sprachen; das ist mehr als Portraitmalerei so schlechtweg, — es liegt tiefe psychologische Beob-

achtung darin. Und nun gar erst das Portrait eines Knaben, eines langknochigen und dennoch feingebauten jungen Menschen, der kaum ein paar Jährchen über das erste Dezennium seines Lebens hinaus bereits den vollendeten Stempel einer blasirten Grossstadts-Gesellschaftsexistenz an sich trägt, etwas eigensinnig nervöses, dabei geistig gewecktes hat, ein Bub aus guter Familie, der vielleicht des Lebens Quintessenz in jenem Alter bereits praktisch kennt, wo andere amo — amas — amat auswendig lernen ohne zu wissen, wie weit dehnbar der der Begriff «amare» ist. Das war geradezu vortrefflich, es ist ein Stück Zeitgeschichte in einer einzigen menschlichen Erscheinung niedergelegt, im gleichen Augenblick erfasst und auch gemalt, denn *Boldini*'s Arbeiten sehen nicht aus, als ob sie Wochen lang auf der Staffelei stehen blieben, als suchte er, wie das so manche thun, immer noch ein wenig zu ändern, interessanter zu machen. Seine Bilder sehen aus, wie urplötzliche, kühne Griffe, die das Erfasste mit den Klauen genialer, schneller Arbeitskraft festbannen. Ob das Bild in Paris eine erste Medaille bekommen hat, bezweifle ich — dafür stellt man dort etwas höhere Forderungen an eine Leistung. In München ward sie ihm zu Theil und er wird sich darüber wohl getröstet haben.

Völlig entgegengesetzt zu der Erscheinung auf dem genannten Portrait verhielt sich eine Arbeit von *Gustave Courtois;* seine Dame ist heute die Königin der «Beautés de Paris», eine aristokratische Erscheinung reinster Art: Madame Gautreau, eine Schönheit, die mehr bedeutet als blos Reiz der Form und Reiz der Farbe: der geistige Ausdruck des Kopfes spricht mit und das ist bekanntlich nicht stets bei allen Portraits, selbst nicht bei anerkannten Schönheiten, der Fall. Die Schuld hieran mag das eine Mal dem Maler, das andere Mal sein Original, zuweilen beide treffen. In *Courtois* Bildniss hielt die feine, durchgeistigte Art der Vortragsweise Schritt mit dem Leben. Es ist Kniestück; der wundervoll geschnittene Kopf mit dem einfachen Haarknoten im Genick, ist ganz im Profil gesehen; die Büste, sowie der lässig herabhängende linke Arm sind völlig entblösst und zeigen ein Incarnat, dessen alabasterne Erscheinung noch gehoben wird durch das einfache weisse Moullekleid, was die Dame trägt. Die technische Behandlung ist die denkbarst einfache, keinerlei regenbogenfarbiges Palettenkunststück hat dabei mitgespielt: der Reiz, der in der einfachen Schönheit der Erscheinung liegt, ist in demselben gerade durch die Einfachheit der angewendeten Mittel erreicht. Freilich ist das der kürzeste Weg zum Ziel, aber auch der schwierigste, denn er setzt einen Künstler voraus, der seinen Zweck kennt und Experimente verschmäht. Ein nicht minder gutes Bild waren seine «Waisen».

Und wieder ganz anders war ein Frauenbildniss von *Besnard.* Es machte nicht Anspruch auf Schönheit, noch zeigte es jene bestechende Routine, die an *Boldini*'s Bildern auffällt; es war die Lösung eines Problems eigener Art: eine weibliche Erscheinung, ganze Figur, den Oberkörper halb entblösst, das völlig beschattete Gesicht dem Beschauer zugekehrt, als Hintergrund mit sehr hohem Horizont die glühend leuchtende, wellige Fläche eines See's, in dem hundertfältig gebrochen der rothe Abendhimmel sich spiegelt, jene seltsame Erscheinung, wo man nicht Wasser, sondern eine flüssige, blitzende Metallmasse vor sich zu sehen glaubt. *Besnard* hat damit ein neues Glied in die Kette seiner genialen, ganz unberechenbaren Arbeiten eingefügt. Seine ersten Arbeiten, die er in Paris ausstellte, brachten die Gesetzeswächter der Kunst beinah ausser sich, aber nicht etwa vor Freude, — manche hielten ihn für einen Tollhäusler, andere lächelten über den jungen Brausekopf, «den man schon abthun werde.» Er liess sich aber nicht abthun, sondern feuerte Schuss auf Schuss los; seine Malereien für das Hôtel de Ville in Paris brachten ihm durchschlagenden Erfolg — jetzt muss man mit seinen Arbeiten rechnen, wenn auch Viele dieselben heute noch am liebsten über Bord geworfen sähen.

Ein anderes, ebenfalls von *B.* in München ausgestelltes Portrait in Aquarell, höchst einfach und breit behandelt, zeigte einen Kupferstecher an seinem Pult, eine Arbeit, deren vorzügliche Qualitäten zur Genüge darthun, dass auch die Schlichtheit ruhigen Tageslichtes in dem genialen Maler einen vortrefflichen Beobachter habe. Unter der Hand solcher Künstler wird das einfachste Stück des Lebens zur bedeutungsvollen Erscheinung; das ist Kunst.

Durch die lebensgrosse Darstellung einer jugendlich-elastischen Knabenfigur zeichnete sich ein vorzügliches Pastell von *l'Hermitte* aus; *Lulu Breslau,* die offenbar vollständig in den Einflüssen ihrer Umgebung aufgegangen ist und einen angesehenen Platz in der Pariser Malerwelt einnimmt, hatte Verschiedenes gesandt, in dem sich eine geradezu männliche feste Hand, eine sichere unbeugsame Kraft der Arbeitsart kundgab, Umstände die z. B. im

Jahre 1883 gelegentlich der Schweizerischen Landesausstellung manchen Landsmann der jungen Künstlerin förmlich in den Harnisch brachten, denn gerade im Lande Helvetias gilt vor den Augen der bestimmenden Kunstrichter nur das «Artige» (d. h. so viel wie nett, sauber, geleckt). Was Gottfried Keller bedeute, erfuhr man auch erst vom Auslande her.

Von reizender Anmuth durchwoben erschienen ein paar weibliche Portraits von *Dora Hitz*, während *Munkáczy* trotz allem Aufgebot an dekorativen Mitteln der Umgebung, die lebensgrosse Erscheinung seines Damenportraits selbst nicht bis zur Bedeutung einer decorativen Erscheinung zu heben vermocht hat, sondern geradezu steifleinen wirkte. Vorzüglich dagegen, in der Farbe ganz anders behandelt als sein Christus mit der Büsserin, wirkte *Edelfelts* Darstellung eines Herrn, der mit dem Anschauen von Kupferstichen beschäftigt ist; es lag feine individualisirende Art der Behandlung darin. Als eine Perle von Malerei musste wohl das Herren-Portrait von *Albert Hynais* in Paris gelten, das in Bezug auf das, was man von künstlerischer Behandlung und von Wahrheit verlangen kann, soviel bot, wie irgend einer der berühmten Alten; es war gezeichnet wie ein *Hans Holbein* seine Portraits zeichnete, aber es war, was dieser nicht zu thun pflegte, mit Farb' in Farbe modellirt.

Wen es vorstellte mag gleichgültig sein; es war ein Mann, dessen Umgebung mehr auf erhöhte Lebenstellung schliessen liess als der Ausdruck seines Kopfes, in dem etwas brutal-bulldoggenhaftes lag. Doch — das thut wie gesagt nichts zur Sache, denn die malerische Behandlung des Ganzen auf relativ kleiner Fläche war bei aller Zartheit im Einzelnen so gut, dass nicht vieles der Ausstellung damit in Vergleich gezogen werden konnte.

Die Art und Weise des Portraits musste um so mehr frappiren, wenn man sich an die geistreichen Entwürfe zu den Plafond- und Lunetten-Malereien desselben Künstlers für das Burgtheater in Wien erinnerte, die eine gewisse stofflich feste, ich möchte sagen farbig-fette Art der Behandlungsweise zeigten, und, vor allem eines, die Hauptprincipien decorativer Arbeit voll und ganz ausdrückten: kräftige coloristische Wirkung; das Herrenportrait war fein, grau in der Erscheinung, es handelte sich für den Künstler da um Lösung einer ganz anderen Aufgabe: Der geröthete wohlgenährt-rundliche Kopf des Dargestellten, seine fleischigen Hände, das war trefflich zusammengestimmt mit dem schwarzen Anzuge und dem blaugrünen Gobelin-Hintergrund.

Wie mancher, der in freiem decorativem Wurfe Vorzügliches leistete hat anderseits diese feine Auffassung für die Darstellung des Individuums gehabt? Es sind die äussersten Gegensätze in den Forderungen einer jeder dieser Aufgaben vertreten und sie lassen den Künstler, der jedem Thema in seiner Eigenart gerecht wird, nur um so bedeutender erscheinen.

Des ehemaligen Ministers der schönen Künste und Gründers der Société des Arts décoratifs, Antonin Proust's Portrait von † *E. Manet* zeigte in mancher Beziehung die ausgesprochene Art dieses Vorkämpfers moderner Anschauungen. Seinen todten Stierfechter, der schon vor Jahrzehenten entstanden ist und eine Rolle spielte, als die gesammte heutige junge Malergeneration thatsächlich noch in den Windeln lag, begrüssten wir diesmal ebenfalls in München und mit ihm manchen Altersgefährten, so den während der Ausstellung (11. Septbr.) verstorbenen *Théodule Ribot*, der zwar auch gerade nimmer unter die Jüngsten zählend (er ist 1823, am 8. August in Saint Nicolas d'Attez geboren) dennoch bis zur

Stunde unter den französischen Künslern als vollgültig angesehen war, sagten auch seine Bilder das genaue Gegentheil von dem, was die moderne Hellmalerei bezweckt, denn sie sind alle sehr dunkel. Das thut ihnen in ihrer Eigenschaft als Kunstwerke indessen keinen Eintrag, denn seine «Mère Morieu» wurde in Paris so ziemlich einstimmig als ein Bild gepriesen, das den Vergleich mit den bedeutendsten Spaniern des 17. Jahrhunderts aushalte, es war das morceau de résistance

des Salons von 1878. — Medaillen hatte er in reicher Zahl schon lange vorher eingeheimst. Seine in München zur Ausstellung gelangten Arbeiten gehörten mit zu den besseren, zum hervorragendsten, was er geschaffen, zählten sie nicht. Hieher gehört auch der noch lebende *Charles Jacque,* dessen Thierbilder in reicher landschaftlicher Umgebung auch heute siegreich gegenüber dem besten bestehen. Es liegt eine Kraft und Vollheit des Tones in seinen Arbeiten, die unwillkürlich ansprechen. Er sieht die Natur nicht blos mit den Augen, er beobachtet sie mit fein empfindendem poetischem Sinne; dabei sehen die Bilder absolut nicht componirt aus, man kann sie ebenso gut wie irgend eine moderne Leistung, als ein «herausgeschnittenes Stück Natur» anschauen; einen unverkennbaren Vorzug aber haben sie: Volle Bildwirkung; sie wirken nicht blos wie à l'improviste entstanden, kurzum es sind Arbeiten, vor denen man den Hut herunter zieht, vor denen man überhaupt nicht darnach fragt, ob das ganz modern oder veraltet sei; Kunst bleibt immer Kunst, mag sie nun zum Ausdruck kommen wie sie will.

Die paar ausgestellten Skizzen von *Millet* trugen des grossen Meisters Namen; das war aber auch so ziemlich das bedeutendste daran, ebenso wie die Skizze *Bastien-Lepage*'s zu dem Bilde «L'amuour au village» schwerlich vom Autor auf eine Ausstellung geschickt worden wäre; gleiches gilt von dem an sich ganz netten, aber in Hinsicht auf den Maler eigentlich völlig bedeutungslosen kleinen Dingelchen von Landschaft, das den Namen *De Neuville*'s trug. Dieses sowohl wie eine ganze Reihe ähnlicher Dinger waren wohl Dinge, die man an Freunde verschenkt, als Ausstellungsobjekte kann man sie gewiss nirgendwo anbringen als bei uns. Die Speculation trat hier denn doch etwas gar unverschämt an den Tag und wenn die Jahresausstellung thatsächlich künstlerische Unternehmung in erster Linie bleiben soll, so müssen dergleichen Vorkommnisse von der Bildfläche verschwinden, sonst wird das Ganze weiter nichts als eine Verkaufshalle, nicht eine Kunst-Ausstellung.

Nennt man den Namen «*Meissonnier*», so denkt man unwillkürlich an etwas ganz vorzügliches. Der grosse Meister des schicksaldüsteren Bildes «1814» war mit zwei Arbeiten vertreten, denen es entschieden wohl bekommen hätte, wären sie nicht in unmittelbarer Nahe Menzel'scher Handschrift gehängt. Vielleicht waren sie an sich gut, die Nähe des geistreichen Berliner Realisten hielten sie indessen nicht aus. Sie wirkten mehr durch den darauf verwendeten Fleiss als durch andere Eigenschaften, welche den Namen Meissonniers in alle Welt hinaus getragen haben; es bewahrheitete sich auch da wieder einmal, wie grundfalsch es ist, bei Ausstellungen Namen als Trümpfe ausspielen zu wollen, wenn die Werke keine Trümpfe sind, sondern leidliche Spielkarten. Die zwei Meissonniers waren nette zopfige Costümbilder, wie sie bei uns ebenso gut, vielleicht besser gemacht werden, man braucht nur den Namen *Seiler* (München) zu nennen. Was *Bonnat* schickte, war desgleichen nichts weniger als das, was in Paris für gut gilt, ja, wir dürfen

A. Fink pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hochwild an einem Wintermorgen.

uns gewiss erlauben, zu sagen, dass wir auch rein nichts Bedeutendes dahinter fanden. Der jugendliche Simson brauchte des Löwen Maul gar nicht aufzureissen, sicherlich hätte der ihn binnen kürzester Zeit selbst gähnender Weise aus Langeweile aufgerissen. Hätte irgend ein Münchener etwas Gleichwerthiges geliefert, es wäre mit Glanz hinaus complimentirt worden. Mag auch dies und jenes an dem ziemlich grossen Bilde gut gewesen sein, mir fiel unwillkührlich des Sängers Fluch ein:

Noch eine hohe Säule
Zeugt von vergangener Pracht.

Und *Benjamin Constant*, der grosse, treffliche Künstler! Was für eine dunkle Geschichte, die vielleicht am besten unaufgeklärt bleibt, war seine «Mondscheinsonate?» Es ist zwar richtig, dass man auf den gemalten Mondscheinbildern meist mehr zu sehen bekommt als in der Natur — da war das Gegentheil der Fall und es brauchte sich wohl kaum ein Musikhistoriograph darüber zu ereifern ob der Mann, der da in der Dunkelheit am Clavier sitzt, mit den authentischen Beethovenportraits Aehnlichkeit habe oder nicht, — und dann die Mondscheinsonate als Vorwurf für ein Bild nehmen? — Nein, blos sie spielen hören und weiter nichts, dagegen kommt die bildende Kunst nicht auf. Des gleichen Künstlers orientalische Scene hatte weit mehr für sich, es war wenigstens kräftige Farbe darin, aber repräsentirte den grossen Maler durchaus nicht — es war eben auch nur der Name. Das gleiche gilt von *Carolus Duran*, von dem wir in München schon ganz Anderes als die heuer ausgestellte Leinwand gesehen haben. Es schaut sich beinahe an wie Spott, wenn dergleichen Namen auf diese Art vertreten sind; es ist, als kläng' es Einem in den Ohren: Gut genug für Die! Doch — seien wir nicht ungerecht, vielleicht hielten diese Pariser Meister das für gut, was sie schickten, ebenso wie wir auch schon von deutschen Celebritäten Zeug bekamen, dass Gott erbarm!

In vier zusammengehörenden Bildern, welche eine moderne Interpretation der Geschichte vom verlorenen Sohne geben, trat eine bisher in München nicht bekannte Persönlichkeit, *James Tissot*, auf. Es sind eigentliche Familien-, es sind Zeitbilder, die das Schicksal eines jungen Mannes guter Herkunft illustriren. Der kritische Wendepunkt seines Lebens, nachdem er aus dem elterlichen Hause in der Seestadt fort und in die Welt gegangen, ist in einem Bilde so trefflich kennzeichnend für die Situation und gleichzeitig so decent wiedergegeben, wie es besser kaum gedacht werden kann. Es ist die alte Geschichte vom Adam, der sich unwiderstehlich zur Eva — d. h. hier ist es gleich ein ganzes Haus voller Evastöchter — hingezogen fühlt. Die Scene spielt in den lampionerleuchteten, nach aussen offenen Räumen eines der schwimmenden chinesischen Theegärten. Orientalisch elastische Frauen-

gestalten in reichen Gewändern umgeben den jungen Europäer, der am Boden sitzend den ganzen tollen sinnverwirrenden Zauber der Umgebung auf sich wirken lässt. Ueber den nächtig dunklen Wassern strahlen tausendfältig die Lichter anderer Häuser: zitterig spiegeln sie sich in den Fluthen. Die Situation ist deutlich und bedarf keines Commentars, obschon der Maler es sorgfältig vermieden hat, durch irgendwelche direkten Hinweise das Ganze noch greifbarer zu gestalten. Die Masse künstlichen Lichtes, welches den Raum durchwebt und alle Figuren in einen röthlichen Schimmer hüllt, ist nirgends zu knallenden Effekten ausgenützt; der Künstler vermied hierin das Augenfällige ebenso, wie er es in der Composition that. Originell ist auch die Scene des Wieder-

sehens mit dem Vater. Sie spielt auf einem grossen überseeischen Dampfer, der seine Ladung löscht. Unter anderm wird auch eine Viehheerde verladen. Der junge, als Hüter der Vierfüssler in seine Heimath zurückkehrende Mann hat den graugewordenen Kaufherrn, seinen Vater wiedererkannt und umschlingt seine Kniee in plötzlich reuiger Aufwallung, die äusserlich so stürmisch ist, dass dem alten Herrn der Hut vom Kopfe fliegt und er ein wenig zusammenknickt. In der Bewegung ist damit das Alter, die innerliche Erregung desselben vorzüglich geschildert.

Einer der zahlreichen in Paris lebenden skandinavischen Maler, der schon gelegentlich der vorjährigen Münchener Ausstellung durch seine farbig geradezu zauberhaften Arbeiten Aufsehen erregte, ist *Anders Zorn*; er stellte auch diesmal mit den Franzosen aus. Gleich seinen übrigen Landsleuten greift er ins Leben hinein; er ist ein Moderner durch und durch, aber ihm ist die Welt eine schillernde prächtige Farbenerscheinung, bei der Licht und Luft nicht dazu dienen, die Kraft des Colorites zu schmälern, im Gegentheil bieten sie ihm die Mittel, um der Leuchtkraft voll zu ihrem Rechte zu verhelfen. *Zorn* gehört zweifellos zu den bedeutenden Erscheinungen des Tages. Man kann nicht sagen, dass er specifisch französisch angehaucht sei, wenn es auch zweifellos sein mag, dass die französische Kunst, inmitten deren er schafft, in ihm das geweckt hat, was man bewundert. *Zorn*, 1860 geboren, begann seine Künstlerlaufbahn als — Hirtenknabe in Dalekarlien, wie er selbst erzählt. Er schnitzte, was ihm zunächst lag: Thiere; sein grösster Stolz war die erste materielle Errungenschaft dieser Thätigkeit: ein anderer Hirte kaufte ihm eines seiner Werke ab und gab ihm obendrein ein Stück köstlichen Weissbrodes. «Niemals später, so sagte er selbst, hat mich eine glänzende Bestellung so erfreut, wie diese erste Anerkennung.» Wie Cimabue seinen Giotto, so fand auch er seinen Beschützer, der ihn zunächst in die Schule schickte, lesen und schreiben zu lernen; dann trat er in die Akademie zu Stockholm, wanderte später in der Welt umher, um überall die alten Meister, in erster Linie Velasquez zu studiren, malte in Spanien, nachdem er zuvor bereits in England ähnliche Aufträge vorzüglich gelöst hatte, Portraits, so die Herzoginnen von Alba und von Ossuna — alles in Aquarell, durchreiste den Orient, dessen Leben und Treiben er in zahlreichen Arbeiten schilderte. Und dennoch nahmen ihn diese Eindrücke nicht so gefangen, dass er die nordische Heimath und ihre scheinbar viel einfachere Erscheinungswelt darob vergass, denn sein erstes Oelbild, womit er im Jahre 1888 zu Paris debütirte, waren nordische Fischer. Es hängt heute in der Gallerie des Luxembourg. Das war nun freilich ein Erfolg, dessen sich nicht Viele zu rühmen haben. Er gilt um so mehr, als man in Frankreich nicht so sehr dazu neigt, fremdes Verdienst anzuerkennen und ihm den gebührenden Platz anzuweisen, ihm die Wege zu ebnen. Der ehemalige Hirtenknabe aus Dalekarlien ist eben ein Kind des Glückes gewesen, dem freilich der mächtige Hebel einer künstlerischen Beanlagung allerersten Ranges fördernd zur Seite stand. Wie er im ersten Anlaufe die Technik der Oelmalerei vollständig inne hatte, so ist es mit seiner Thätigkeit als Radist, neuerdings als Pastellmaler, — was gilt ihm schliesslich die Technik, da es ihm in erster Linie auf den künstlerischen Ausdruck ankommt. Eine — um das künstlerisch nicht ganz gut beleumdete Wort zu gebrauchen — Spezialität seines Schaffens sind Badescenen, Weiber mit Kindern, die in das feuchte Element zu tauchen im Begriffe sind. Soll man sagen «Spezialität»? Nackte Menschen, dazu das Meer — das ist an sich eine Welt, gross genug, um ein Künstlerleben ganz auszufüllen. Er hat das Thema oft variirt, immer wieder eine neue Saite dabei anschlagend. Auch das eine seiner heuer in München ausgestellt gewesenen Bilder behandelte aufs Neue diesen Stoff; es war ein bezauberndes Stück, anscheinend voller, glänzender in der Farbe als irgend eines der vorhergegangenen und es behauptete gegenüber den beiden andern «Bierbrauerei in Stockholm» und «Ein Walzer» entschieden den Vorrang.

Puvis de Chavannes! Ich glaube, es war das erste Mal, dass sein Name in dem Kataloge einer Münchener Ausstellung vorkam. Wer nach dem ausgestellten kleinen Carton, der den Entwurf zu einem seiner Wandbilder in der Sorbonne enthielt, einen Rückschluss auf die Bedeutung dieses Monumentalmalers par excellence thun wollte, ginge entschieden auf falschen Wegen, denn die paar speerwerfenden Jünglinge mit den stylisirten Bäumen, alles grau in grau mit ganz wenig Farbeandeutungen modellirt, konnten keinen Begriff von der Grösse und Noblesse der Anschauung geben, welche die Werke dieses in seiner Ausdrucksweise durchaus strengen Meisters charakterisirt. Näher auf seine Eigenthümlichkeiten einzugehen, ist dies nicht der Ort.

Zu den Begründern jener Richtung, welche das Leben des Landbewohners schildert und die bedeutendsten der neueren Künstler Frankreichs in ihr Gebiet einschliesst, gehört bekanntermassen *Jules Breton*. Wie die grossen französischen Landschafter in ihrer Art ein Gegengewicht zu den sogenannten Klassikern unseres Jahrhunderts bildeten und zuerst den Sieg der frei behandelten Farbe in ihren Werken verkündigten, so waren es *Millet* und *Breton* als Figurenmaler, welche durch ihre Schilderungen des Landlebens den Feldzug gegen die rein academische Anschauung eröffneten und zu Bahnbrechern für eine zur Riesengrösse angewachsene Bewegung geworden sind. Zwar können die Beiden in der Art, wie Jeder schuf, nicht zusammen genannt werden, denn *Millet* hatte etwas Ernstes, oft beinah Düsteres, die Landschaft spricht immer stark mit; er war zweifelsohne von den Beiden der Grössere. *Breton* dagegen hat stets eine gewisse Freudigkeit in seinen Arbeiten ausgedrückt, es geht die gleiche Stimmung durch sie wie durch sein Buch: La vie d'un artiste. Auch trat bei ihm das landschaftliche Element mit der Zeit mehr und mehr zurück, die Betonung des Figürlichen wurde ihm Hauptsache; das zeigte sich deutlich bei seiner im Luxembourg befindlichen, 1877 entstandenen «Aehrensammlerin». Diesmal stellte er in München ein Bild aus, wo die Figuren nicht allein vorwiegen, nein, wo ihrer beinahe zu viele sind. Es ist das Bild: «Der Ablass zu Kergoat», ein bretonisches Sujet. Von dem Bilde wurde viel Gerede gemacht und man konnte also wohl begierig sein, es zu sehen. Ich muss gestehen, dass ich etwas enttäuscht war, und dass ich mir sagte: Ein deutscher Künstler, wie *Riefstahl*, der sich bei seinen Schöpfungen in ähnlichen Stoffen bewegte, hätte das gerade so gut, besser, viel besser gemacht, denn wenn Der an solche Stoffe ging, so war es künstlerische Arbeit, hohes Auffassen des Gegenstandes, keine billige Lederhosenmalerei, wie sie bei uns den courantesten Handelsartikel bildete. Kamen mir aber andere Bilder ähnlicher Art in den Sinn, z. B. die verschiedenen Processionsbilder von *Dagnan-Bouveret*, so trat das Fehlen jeder feineren Betonung in den einzelnen Erscheinungen fühlbar, sehr fühlbar hervor. *Jules Breton* ist ein verdienstvoller Künstler, der seine Zeit gehabt hat, indessen wäre es denn doch gerade solchen Erscheinungen gegenüber am Platze, auf deutsche Künstler zu verweisen, deren Arbeiten uns denn doch um ein gut Stück näher stehen. Ich nenne gerade nochmals *Riefstahl*, der nach dieser speciellen Seite hin als einer der Hervorragendsten bezeichnet werden muss. Von Ausländern — sie brauchen nicht gerade Lichter erster Güte zu sein — kauft man Bilder für unsere Gallerie, welche eigentlich den Zweck hätte, deutsche Kunst, speciell die Münchener Schule, zu vertreten. Sucht man aber z. B. Namen wie *Riefstahl*, so kann man die schärfsten Brillen nehmen, man findet ihn und Dutzend Andere nicht, die uns gewiss näher gestanden hätten als Dieser, jener Fremde, der vielleicht oft selbst nicht wusste, wie er zu der unerwarteten Ehre komme. Es ist etwas Schönes um den Patriotismus, nur muss man ihn auch zur rechten Zeit und am rechten Fleck zur Geltung bringen.

Breton's Bild zeigt den baumbeschatteten Platz vor einer Kirche, über welchen bretonische Bauern, angethan mit ihrer malerischen Tracht, in hellen Haufen daherziehen, den Kopf gesenkt, in der Linken eine brennende Kerze. Ein französischer Schriftsteller hat behauptet, das stete Zusammensein mit der Natur, die edle Beschäftigung des Feldbaues, die Vater, Sohn, Enkel und

alle Generationen nachher in stillen, abgeschlossenen Erdenwinkeln trieben, verleihe den bäurischen Erscheinungen oft etwas Ideales, ja Bauernmädchen oder Weiber bekämen oft Etwas im Ausdrucke, was an die Göttin Ceres erinnere. Er meinte damit vielleicht gerade die «Glaneuse» von *Breton*. Soll das Urtheil allgemein gelten, dann hat der Mann — Paul Arène heisst er — entweder niemals richtige Bauern kennen gelernt, oder sie müssten denn gerade da, wo er her ist, von ganz besonderer Race, sie müssten nicht der französische Bauer gewöhnlichen Schlages sein, der in Zola's «La Terre» ohne Schminke geschildert ist und wahrscheinlich dem Richtigen näher kommt als alle Auerbach'schen ländlichen Figuren. Hinter den kerzentragenden Bauern des *B.*'schen Bildes schreiten weibliche Figuren, auf einem Gerüst die beweihräucherte Madonnenfigur tragend, welcher wahrscheinlich die ganze Ceremonie gilt, dann kommen weissgekleidete Mädchen, ebenfalls eine Figur schleppend, weiterhin wehende Fahnen und endlich der ganze — Tross der Gebete plappernden Menge, deren unzählbares Contingent sich im Schatten der Bäume verliert. Gut, dass *Menzel*'s Prozession in Gastein nicht in der Nähe hing, sonst wäre der Eindruck von *Breton*'s Bild auf ein noch geringeres Minimum zusammengeschrumpft. Dass es auch seine guten Seiten hatte, ist nicht zu leugnen, aber wir hätten es leicht, ganz leicht entbehren können, wie manches andere ausländische. Als eine coloristisch hervorragende Leistung muss *W. Dannat*'s Bild «Spanische Frauen und Schmuggler» bezeichnet werden, dess innerer Zusammenhang allerdings völlig unklar ist, in der Art der Lichtbehandlung aber von ganz hervorragend guter Beobachtung zeugt. Unter den übrigen Figurenmalern wären etwa noch zu nennen *F. A. Bridgman*, von dessen verschiedenen guten Bildern wir den «Arabischen Pferdemarkt» bei pag. 64 gegeben haben, *A. Boulard*, *Stevens*, *Aublet*, *Dupré*, *Th. Verstraete*, *Muenier* (sehr feine sonnige Figurenstudie), *Walter Mac-Ewen*, von dem man glauben möchte, er habe sich wie *Claus Meyer* gewisse holländische Bilder als durchaus giltige Prototypen genommen.

Raffaelli war mit seinem «Zettelankleber» manieristisch-geistreich wie immer, zu einer geklärten, ruhigen Art wird er ja wohl nie kommen. Was endlich ein paar Costümbilder angeht, auf denen schöne Pagen und Damen mit Puffärmeln und ähnlichem Zeug vorkommen, so illustrirten sie jene Seite der französischen Kunstproduction die uns meist entgeht, in ihrem Wesen aber ebenso schaal und flau ist, wie das, was bei uns der Verkäuflichkeit zu lieb gemalt wird. Das setzt sich zum kleineren Theile in der Provinz, zum grösseren im Auslande ab und es ist gewiss den französischen Kunsthändlern nicht übel zu nehmen, dass sie die ihnen dargebotene Chance in München nicht ausschlugen, da die Münchener Kunsthändler durch Gott weiss was für Gründe von den Jahresausstellungen ferngehalten wurden — auch so ein Stück von guter, ächter, patriotischer Gesinnung! *)

Zahlreich natürlich waren die modernen Landschaften vertreten; es bot sich u. a. Gelegenheit, einen in Frankreich zur Berühmtheit gewordenen Namen aus persönlicher Anschauung kennen zu lernen. Wenn man Beweihräucherungsredensarten las, wie z. B. die folgende (voran geht die lange Beschreibung der Blumenpracht eines zu allen Jahreszeiten reich blühenden Gartens): C'est là, dans cette perpetuelle fête des yeux, qu'habite *Claude Monet*. Et c'est bien le milieu qu'on imagine pour ce prodigieux peintre de la vie splendide de la couleur, pour ce prodigieux poète des lumières attendries et des formes voilées, pour celui qui fit les tableaux respirables, grisants et parfumés, qui sait toucher l'intangible, exprimer l'inexprimable, et qui enchanta notre rêve de tout le rêve mystérieusement épars dans la divine lumière.»

Waren das Redensarten, etwa so wie der Anfang einer jener unsagbar albernen Kriegsgeschichten, die mehr oder weniger in allen französischen illustrirten Zeitschriften zu finden sind: «Après la victoire de Gravelotte . .» oder «Après avoir chassé glorieusement la canaille Prussienne des environs de la sainte ville de Paris . . . etc.» oder ist *Claude Monet* das Gestirn, der Messias der ganzen nach immer mehr Licht begehrenden Generation von Malern? Schliesslich hat Paris keine so sehr von der unsrigen grundverschiedene Natur, dass wir von dorther entnommene, wirklich hochstehende malerische Schilderungen nicht am Ende auch verständen!

Ob unsere Luministen Purzelbäume schlugen, als sie diese Bilder sahen, das weiss ich nicht, vielleicht aus

*) Die inzwischen stattgehabte General-Versammlung der Münchener Künstlergenossenschaft hat der übermässigen Auslandsliebäugelei gegenüber sehr unzweifelhafte Stellung im verwerfenden Sinne genommen und in protestativer Weise sich gegen Zustände gewandt, die ebenso beschämend als lächerlich für uns waren. Ob die Sache von Dauer sein wird, muss die Zukunft und die Stellungnahme nicht künstlerischer, aber ausschlaggebender Kreise zu der Lage der Dinge weisen.

Freundschaftsüberzeugung, die bekanntermassen eine grosse Rolle spielt. Ich für meinen Theil habe keinen geschlagen, aber ich fand, dass da mit der Farbe ein Spiel von Tönen erreicht sei, das seine eigenen Reize hat und, falls man keine Ansprüche an die Form einer solchen Paletten-Chromokrenekataraktepoikile stelle, dieselbe entschieden einen prickelnden, lustigen Eindruck mache. Grundbedingung ist, selbst bei kleinen Leinewänden dieses Künstlers, möglichst grosse Distance des Auges seitens des Beschauers.

«Qui donc, mieux que ce chantre inspiré des printemps roses, des aubes nacrées, des transparentes eaux aux reflets mouvants, a su comprendre et rendre les sols durs et les immenses déserts des ciels du midi, et ces végétations vernissées, et ces torsions de bronze des oliviers, et tout ce décor classique théâtral, grandiose et sec, où il semble que s'entendent encore les voix de Virgile et de Lucien.»

Ein wenig überschwenglich, vieles wahr — jedenfalls ist mir *Claude Monet*, da er offenbar ein durchaus selbstständiger Mensch ist, hundertmal viel lieber als der Beste unserer Imitatoren. Er sieht die Natur aufgelöst und doch wieder zusammengezogen in ein unendliches Spiel von Licht und Farbe, er definirt den Begriff vom einheitlichen Ton ganz anders als Jene, die darunter eine gleichmässig festgehaltene Farbe verstehen. Seine blaue Luft wirkt nicht blau, weil sie mit dieser Farbe gemalt ist, sondern weil eine Menge contrastirender Dinge so zusammenwirken, dass sie blau aussieht, daher dann auch ihr eigenthümlicher Schiller, ihre Leuchtkraft, die niemals im gleichen Maassstabe auftritt, wenn glattweg ein Localton hingestrichen ist; seine mit Blumen übersäten Wiesen wirken nicht grün, weil sie in erster Linie mit grüner Farbe gemalt sind, es spielen im Gegentheil die heterogensten Töne da zusammen die beste Symphonie, kurzum, er versteht es, die farbige Erscheinung der Natur aufzulösen in eine Unzahl von kleineren und grösseren Accorden, die auf die Entfernung hin sich verschmelzen und als Eindruck geschlossen wirken, ja nicht blos geschlossen, sondern auch gut, poetisch wirken. Er strebt nicht darnach, eine möglichst treue Copie der Natur durch die Zusammensetzung wohlbeobachteter Einzelnheiten zu geben, und doch wirken seine Bilder naturwahr; er versucht es ebensowenig, sie in eine je nach Bedürfniss zu wählende Form des Ausdruckes zu kleiden, und sie wirken dennoch poetisch, aber es ist eine Art von Malerei, die nur von dem ausgeübt werden kann, der sie aus seinem ganzen Wesen heraus entwickelt hat, die aber durch das Annehmen und Ausüben seitens weniger Tüchtiger ohne weiteres zur ungeniessbaren Dummheit wird. *Monet*'s Reiz in seinen Bildern ist der Reiz des absolut Persönlichen. Aehnliche Bestrebungen zeigte die Ausstellung auch bei Anderen, aber sie wirkten geschmacklos, während er — das ist unleugbar — von einer Feinheit malerischen Fühlens Zeugniss ablegt, die weit über das Maass des Alltäglichen, von der «Brod-Kunst» ganz zu schweigen, hinausgeht.

Ein Landschafter anderer Art, aber in künstlerischer Hinsicht nicht weniger sympathisch, ist *Emile Barau*. Unter den drei ausgestellten Bildern fiel hauptsächlich ein herbstliches Stück auf, das weniger die Farbenpracht des Spätjahres als die Fahlheit der absterbenden Natur als Thema behandelte: lange Pappeln und Weiden, dazwischen ein Wassergraben, voilà tout. Es war aber genug, um zu zeigen, dass es ein künstlerischer Vorwurf, fähig der genialsten Auffassung sei. Auffällig durch die klare, stark farbige, aber trotzdem nicht bunte Art waren die paar nordischen Sonnen-

scheinlandschaften von *Albert Edelfelt*, gut einige Marinestücke von *Baertsoen*. Im Uebrigen war an bedeutenden landschaftlichen Dingen nicht viel da, ausser den kleineren Sachen älterer Maler wie *Corot*, *Daubigny*, *Diaz* etc. etc., die eigentlich gar nicht in den Rahmen der Jahresausstellungen hineingehörten, bei allem Respect im Uebrigen vor ihnen.

Und soll zum Schlusse ein Wort über die ausgestellten Stillleben gesagt werden, so genügen ein paar Namen hinlänglich, denn das Ausgestellte war an sich gut, nichts aber forderte die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maassstabe heraus. Da waren u. A. *G. Fouace*, *A. Vollon*, *A. Boulard*, *R. Ribarz* u. s. w.

Viel weniger bedeutend als in früheren Jahren traten diesmal

Die Spanier

auf. Allem Anscheine nach spielt dort die Schilderung des Volkslebens, oder sagen wir, manchmal der Costüme, wie man ihnen noch vereinzelt in Andalusien, immer bei der Quadrilla in der «Plaza de Toros» begegnet, eine grosse Rolle. Beschaut man das grosse illustrirte Werk von *Doré* und *Davillier*, was in den sechziger Jahren erschien, so möchte man glauben, in Spanien noch allerwege dem Volk in jenem Gewande zu begegnen, was man so gemeinhin als «National-Tracht» bezeichnet. Einzelne Ueberreste abgerechnet, so das turbanartig geschlungene, bunte Pañuelo di cabeza (Kopftuch, von Männern getragen), die Manta (shawlartiger, buntgewirkter Stoff mit reichem Troddelwerk), die Faja (bunte Leibbinde), die Espargatos (Sandalen), ist wenig mehr übrig geblieben von der farbenprächtigen Tracht, die, wie auch bei uns, in den verschiedenen Landestheilen ganz verschieden aussah. Vereinzelt sieht man noch hin und wieder solche Figuren, bei der Corte del Seo (öffentliches Gericht unter freiem Himmel) zu Valencia, bei festlichen Kirchenaufzügen, bei der Fiera zu Sevilla, oder in den ganz entlegenen Thalschaften der Alpuxarras. Was bei den Gasthöfen nahe der Alhambra zu Granada im Costüm sich herumtreibt, das sind Zigeuner vom Sacro Monte, die den immer zahlreich anwesenden französischen und englischen Malern Modell stehen und als ächte Vertreter des Volkes etwa die gleiche Rolle spielen, wie die Modelle in Rom, welche unter der Bevölkerung ebenfalls die einzigen Costümtragenden sind. Einzig, wie gesagt, hat sich der ganze Pomp bei den activen Antheilnehmern am Stiergefechte erhalten. Dort blitzt im Sonnenschein das reich mit dichter Silber- und Goldstickerei gezierte ächte Gewand der Toreros und ein seltsam empfindender Künstler müsste Der sein, den diese elastischen, körpergewandten Menschen nicht interessirten. Kein Wunder, dass sie in der Malerei eine gewisse Rolle spielen. Sieht man sie aber immer wieder abgebildet und tritt dabei die Absicht ausgesprochen in den Vordergrund, hauptsächlich die bunte Erscheinung vorzuführen, nicht den Menschen, so sinken eben diese bestechend gemalten Stücke auf das Niveau der alltäglichen Modellcopirerei herab und man kann höchstens dem technischen Raffinement, das dabei losgelassen wird, ein gewisses Interesse abgewinnen, kurzum, die spanische Costümmalerei ist nicht höher und nicht niedriger im Werthe zu veranschlagen als die unserige. Jene wirklich bedeutenden Schöpfungen, denen wir in München früher begegnet sind, bilden, wie das überall der Fall ist, nicht das Alltägliche, sondern die Ausnahme.

Wer an Historienbildern Freude hat, und in der Abkonterfeiung von Gewändern und Waffen vergangener Jahrhunderte die Aufgabe der «grossen» Kunst sieht, muss vor den Spaniern einen Heidenrespect bekommen, denn solcher Bilder, die den Stempel ächt academischer Langeweile bestens ausgedrückt aufwiesen, gab es eine gute Zahl und gross waren sie auch, nur schade, dass sie so viel Platz versperrten. Diesmal gehörten sie dem Sujet nach weniger der Reihe von Hinrichtungen und Massenniedermetzelungen an, welche einen integrirenden Bestandtheil der mittelalterlichen Geschichte sämmtlicher europäischen Culturstaaten ausmachen; es waren grösstentheils Scenen aus römischer Zeit. Das ändert am Charakter dieser Art von Kunst nichts und wir brauchen also auch nicht näher darauf einzugehen. An ihnen hat sich so recht gezeigt, dass das juryfreie Einladen fremder Künstler, deren Werke man zuvor nicht einer Prüfung unterziehen konnte, gleichbedeutend sei mit dem deutschen Worte, das da heisst: Die Katze im Sack kaufen.

Was wir unter «Modern» in der Malerei verstehen, war an Zahl, wie an Qualität nicht sehr reich vertreten; *Louis Jimenez*, zweifelsohne einer der bedeutenderen heutigen Künstler der iberischen Halbinsel, kann seiner Ausdrucksweise nach kaum mit seinen Landsleuten genannt werden, denn in Paris lebend ist er auch als Maler vollständig Pariser. Räumlich sehr gross war die Arbeit von *Martinez-Abadès* in San Bartolomé, die Scene dar-

stellend, wie ein Priester mit dem Viaticum die enge Treppe am Rumpf eines riesigen Dampfers emporsteigt, Der Vorgang mag für Den, der ihn miterlebte, etwas Eigenes, Ergreifendes haben — nur müsste das auch im Bilde zur Geltung kommen. Das that es leider nicht. Viel ansprechender, obschon im Thema anspruchsloser war ein Bild von *Baixeras-Verdaguer* in Barcelona, drei Seeleute auf einer Damm-Mauer sitzend, und wenn noch eine fernere Leistung als vorzüglich studirt erscheinen musste, so war es die Scene aus Gil Blas, wo der junge Abenteurer als unfreiwilliger Strassenräuber am Rande des sonnenglühenden, staubigen Heerweges steht und einen vorbeireitenden Cleriker ohne Drohung zum Hinterlassen des wohlgefüllten Geldgürtels veranlasst. Gemalt ist es von *Moreno Carbonero.* Der weiss, wie Sonnenschein aussieht. Die beiden *Benlliure, José* und *Juan Antonio* waren ebenfalls vertreten. Dass ihre Sachen allemal geschickt gemacht sind, weiss man so ziemlich zum Voraus. Es war diesmal aber auch das Hauptverdienst daran; ebenso wie bei *B. Galofre*, der eine heisse Markt-Scene, *J. Villegas*, der den Tod eines Stierfechters in dem Raume hinter der Arena malte. Im grossen Ganzen lässt sich das Urtheil dahin zusammenfassen, dass viele Arbeiten von mittelmässiger Güte den Hauptstock der spanischen Abtheilung ausmachten, an welche sich eine kleinere Zahl von wirklich unbedeutenden Leistungen anschloss.

Weit imponirender als in früheren Jahren dagegen wirkte die Ausstellung von

Italien.

Bisher hatten wir die routinirten Figuren- und Landschaftsmaler kennen gelernt, welche vornehmlich durch geschickte, gefällige Vortragsweise die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich lenkten und sich damit im Auslande auch alsbald ein Absatzgebiet zu erobern begannen. Im eigenen Lande haben sie keines. Gelegentlich der römischen Ausstellung im Jahre 1891 wurde ein ganzes Bild abgesetzt — wer sollte auch in Italien Bilder kaufen? Die Jtaliener? Fällt ihnen nicht im Traume ein. Der Staat? Ach du liebe Zeit, der hat mit ganz anderen Schwierigkeiten zu kämpfen als mit der Frage, ob man in dem ohnehin kunstgesegneten Erdstriche auch die Erzeugnisse der Neuzeit würdig unterbringen solle. Erst kein Deficit, dann eine anhaltend gesunde Regierungswirthschaft in dem Lande, das blühend sein könnte, wenn nicht weltliche und geist-

liche Herrscher zu gleichen Maassen Jahrhunderte lang den Boden für einen anhaltenden, moralischen und materiellen Bankerott-Zustand auf's Eifrigste vorbereitet hätten; und wenn das Alles erst überwunden sein wird — dann vielleicht, vielleicht Kunst, moderne Kunst; Schulen sind freilich nothwendiger, momentan auch Bajonette, Panzerfregatten und Kanonenfutter für die Colonien!

Kaufen denn nicht in Venedig, in Rom, in Florenz die Fremden viel? höre ich fragen.

Ja, Fabrikwaare; von Malereien etwa das gleiche Genre, wie es in Interlaken und Luzern feilgeboten wird: Souvenir du Staubbach, la Jungfrau, Rheinfall bei Schaffhausen — so in Italien: Dogenpalast, Ponte dei Sospiri, Neapel mit den zwei bekannten Pinien und ein wenig speiendem Vesuv, Amalfi — und Capri gar erst, wo ausser einer ganzen Colonie strebsamer Maler auch Solche ihr Quartier haben, die alle Jahre ein Jubiläum feiern: Fertigstellung der tausendsten «Blauen Grotte», der fünfhundertsten «Marietta» etc. etc.

Und die Handels-Bildhauerei erst! Nicht leicht wird in einem Lande solcher Schund en masse verkauft! Ja,

die Alabaster-Fabrikanten, das wäre so ein Capitel in der Kunstgeschichte des heutigen Italiens.

Aber Gott sei Dank, Italien hat auch seine wahren ächten Künstler, abgesehen von Jenen wie gesagt, die wir bisher kennen gelernt haben, Jenen, die mit ihrer bestechenden Technik im Einzelfalle wirklich liebenswürdig wirken, en masse gesehen aber etwas Süssliches, manchmal sogar etwas süsslich Anwiderndes haben, Dinge, denen das künstlerische Mark fehlt, wenn sie auch sonst alle Bedingungen dessen erfüllen, was man mit Pinsel und Farbe auf einem Malgrunde fertig bringen kann.

Dass dergleichen Marktwaare auch heuer wieder als «Italienische Kunst» ausgestellt war, dafür können die wirklichen italienischen Künstler nichts — wieviel Leute, die da malen, tragen nicht bei uns respectfordernde Titel und haben mit der wirklichen Kunst rein gar nichts zu schaffen, geschweige denn dass die Kunst mit ihnen etwas zu schaffen hat, es sei denn etwa jene, die man so gemeinhin als das savoir-faire speculativer Geister bezeichnen könnte.

Vinea und *Andreotti* — das bezeichnete noch vor nicht gar langer Zeit etwas Anderes als lediglich Kleidermalerei und geschmeidige Paletten-Fertigkeit; heute sagen uns die Bilder dieser Maler weiter nichts als «wir wollen verkäuflich sein». In der That speculiren sie mit der niedrigeren Hälfte des menschlichen Durchschnitts-Geschmackes und das ist bedauerlich, weil Keinem von Beiden eine grosse Portion positiven Könnens abzusprechen ist. *Milesi* scheint manchmal auch diesem Fahrwasser zuzusteuern, ebenso *Ricci* und mit ihnen manche Andere, die zu nennen überflüssig erscheint — doch was wollen diese heissen gegenüber der klaren naturwüchsigen Frische eines *Segantini*, der allem Ueberkommenen den Rücken drehend, seine ganz eigenen Wege wandelt.

«Aber man kann ja seine Bilder nicht in der Nähe anschauen», werden Viele sagen. —

Dazu allein ist auch die Malerei nicht da — ein blödes Aug' rückt jedem Ding zu nah. Die Formen und Farben stehen eben doch richtig da und es lässt sich von dem frischen Hauche, der in diesen Arbeiten weht, absolut nichts wegdisputiren. *Segantini* ist eine Erscheinung, die ganz allein, wie viele Andere, nur für sich bestehen kann, gerade so wie *Böcklin* oder *Besnard;* sowie sich Andere seiner Eigenart bemächtigen wollen, kann blos Unsinn herauskommen. Für sich aber genommen, ist er eine Erscheinung, so wohlthuend und erfrischend wie die kühle, durchsichtige, kalte Luft der Höhenlagen unweit der Schneeregionen, die er, ich möchte sagen, greifbar, athembar zu geben weiss. Auf welchem Wege das erreicht wird, bleibt sich gleich; die Hauptsache ist, dass es überhaupt erreicht werde und zwar mit jener ausgeprägten Ueberzeugung für die Wahrheit der Anschauung, wie sie bei *Segantini*'s Bildern da ist. Wer eben nur dem Ausdrucke nachgeht, bildet sich ganz von selbst eine Technik heran, die im speciellen Falle als die richtige erscheinen muss — vielleicht weiss mancher Künstler gar nicht, warum er Etwas gerade so und so machte; ist es doch eine bekannte Geschichte, dass Jene, die mit allen möglichen Kniffen, Präparationen und dem Spiele des Zufalls ein Ziel zu erreichen verstehen, nicht immer die wahrhaftigsten und künstlerischsten Maler sind. *Segantini*, den man anderweitig schon lange kannte, hat in München zum ersten Male ausgestellt und zählte mit zu jenen Erscheinungen, die dazu angethan sind, einer Ausstellung mehr im Ausdrucke zu verleihen als den Charakter einer Anhäufung von Bildern und Sculpturen. Seine vier Bilder behandelten wesentlich verschiedene Themata, aber Jedes war eine Leistung, ich sage Leistung als Gegensatz zum «Kunststückchen». Der vom weissen Linnen des Bettes umgebene rosige Mädchenkopf mit den leuchtend blauen Augen wäre vielleicht unter der Behandlung eines routinirten Technikers zum bedeutungslosen Dinge herabgesunken — *Segantini* hat aber den Nagel auf den Kopf getroffen; es liegt Liebreiz, Jugend in dem Dinge, aber gleichzeitig auch jene gewisse jungfräuliche Herbigkeit, die weit gefangennehmender wirkt als das weiblich Liebenswürdige und Schmachtende. Und dann seine Hochgebirgs-Hirtin mit dem Strickstrumpf, als Hintergrund die kahlen vegetationslosen Felshalden der ansteigenden Höhen, darüber der kalte, beinah glasig durchsichtige dunkelfarbene Himmel, der in seiner tiefen Bläue nichts von der weichlichen Verschwommenheit der Tiefebene an sich hat — all' Das war eben ganz einfach vorzüglich, nicht minder seine Spinnerin im Kuhstall, die bei Laternenschein das surrende Rädchen spielen lässt, wobei eine starkknochige Kuh tiefsinnig zuschaut.

Arnoldo Ferraguti ist mit seinen Feldarbeitern im Massstabe etwas gross geworden — aber das Bild war eine künstlerische That, ein Lobgesang der Arbeit und

H. de Siemiradzki pinx. Phot F. Hanfstaengl, München.

Die Unvorsichtigen.

der Farbe zugleich. Ich kenne die Dimensionen nicht, glaube aber nicht irre zu gehen, wenn ich die Länge auf 5—6 Meter, die Höhe auf mindestens 3 Meter anschlage; was in einem Raum wie dem Vestibule des Münchener Glaspalastes gross aussieht, muss im Atelier geradezu colossale Dimensionen haben. Das Ganze stellt eine Reihe von zum Theil halbentblössten Feldarbeitern dar, die im grellen Sonnenschein mit dem Umgraben eines Grundstückes beschäftigt sind. *Ettore Tito* behandelt in feiner, geistreicher Weise eine Eifersuchts-Scene zwischen Mann und Frau. Sie steht abgewandt, in reicher Robe, in dem luxuriös ausgestatteten Raume. Der Spiegel neben ihr zeigt den in höchster Erregung befindlichen Gatten — «die alte Geschichte», wie der Künstler sein Werk selbst taufte. An dramatischer Wirkung fehlt es dem Ganzen nicht, das dabei ausgegebene malerische Können hat bei aller Entfaltung reicher Wirkung sich dennoch so auf die Hauptsache concentrirt, dass kein nebensächliches Ding störend dazwischen tritt. Ein Canalbild vom nämlichen Künstler stach ebenfalls durch manches Kraftvolle der farbigen Behandlung angenehm hervor. Nicht minder Vorzügliches und Gutes lag in den Arbeiten eines *F. Filippini*, *L. Nono*, *L. Rossi*, *A. Rietti*, *G. Muzzioli*, *Zezżos* u. s. w. Was alle diese Künstler auszeichnet, ist der klare, ungebrochene Ton ihrer Bilder, die Freude an der farbigen Erscheinung, von deren Buntheit sie nichts weglassen, ohne dass dabei unruhige Abwechselung der Wirkung nahe träte. Sie rechnen mit dem ganz einfachen Princip, dass einer kräftigen Farbe eine andere wirksam entgegenzusetzen sei und scheuen sich nicht, der Wirklichkeit ihr Recht zu lassen. Auf diese Art kommt eine Frischheit in diese Arbeiten, die wir bei vielen Wahrheitsmalern vollständig vermissen. Die italienische Abtheilung errang durch die ziemlich bedeutende Zahl solcher Bilder eine Stellung gegenüber der gesammten Menge der übrigen an der Ausstellung Betheiligten, die nicht anders denn als sehr achtunggebietend bezeichnet werden kann. Sie trug ganz wesentlich dazu bei, das Totalbild der Ausstellung zu einem zu machen, wie es die Räume des Glaspalastes zuvor nie gesehen haben. Vom Standpunkte der Vergleichung aus kann die Jahresausstellung von 1891 nicht anders denn als ein Ereigniss von hoher Bedeutung angesehen werden; sie musste vor Allem gerade uns Münchenern zeigen, wie viel stärker und mächtiger die entwickelte Eigenart wirkt als alles Entlichene, mag es sich auch äusserlich originell anschauen. Neben den anderen Nationen traten wir im grossen Ganzen am schwächlichsten, ungeschlossensten auf. Mag auch hundertmal die Phrase von der Internationalität der Kunst lancirt werden — immer wird sie am besten da widerlegt, wo das Persönliche, das National-individuelle die Zügel führt. Gerade die Italiener lieferten einen schlagenden Beweis dafür. Man sollte glauben, dass die grossartigen Schöpfungen der Vergangenheit, denen man dort begegnet, sichtliche Spuren in der Handschrift der Gegenwart hervorrufen müssten, denn man mag seinen Fuss hinsetzen, wohin man will, überall begegnet man künstlerischen Aeusserungen alter Zeit, und das zwar nicht blos in den monumentalen Anlagen, vielmehr hatte jener Geist des Risorgimento, wie es jede wahre Blüthezeit der Kunst thut, alle Verhältnisse des Lebens in den Bannkreis seiner Gestaltungskraft hineingezogen, was unsere Zeit bekanntermassen nicht thut. Es wäre also kein Wunder, wenn die moderne italienische Kunst den Anschluss an die vergangene suchte, ähnlich, wie es bei einer guten Zahl holländischer Maler der Fall ist. Sie thut es äusserlich nicht, innerlich dadurch, dass sie wie jene, dem Studium der Natur folgt.

Was dabei freilich ausschlaggebend wirkte, das ist der ganz andere Charakter der Aufgaben, welche der Kunst von heute gegenüber jener andern zufallen. Die heutigen Aufgaben stellen sich die Künstler zum grössten Theile selbst, sie versuchen deren Lösung ungeachtet des materiellen Endresultates, sie müssen ganz und gar nur auf ihren eigenen Füssen stehen, denn keine unterstützende Macht in Form von Mäcenen steht ihnen zur Seite. Es gibt keine grossen Altarblätter zu schaffen, keine mächtigen Kirchengewölbe, keine Loggien mehr zu bemalen; die Architektur baut keine Dome und Paläste mehr, indem sie von Anfang an auf den malerischen und bildhauerischen Schmuck derselben bedacht ist. Grosse Aufgaben, wie das Denkmal Victor Emanuels, stehen vereinzelt, der Drang der Zeit geht anderen Zielen entgegen; mithin bleibt den Künstlern nichts Anderes übrig, als das Leben, in dem sie stehen, die Natur, welche sie umgibt, zu schildern und damit ihren Zeitgenossen einen Ersatz zu bieten für Das, was vergangene Tage mit den Figuren des Christenthums und der Götterwelt bevölkerten. Seit die letzten Ausläufer der Renaissance in Italien ihre Wirkung geltend machten, sind kaum hundert Jahre verflossen (Tiepolo starb 1778, ja Martin

Knoller, der noch voll und ganz mit in die ausklingende Epoche hineingezählt werden muss, starb als Leiter der Mailänder Academie erst 1804). Dann kam eine Zeit völligen Stillstandes; heute beginnt ein neues Leben mit hoffnungsverheissenden bedeutenden Erscheinungen. Wir brauchen nur den Namen *Morelli*'s, *Michetti*'s u. A. zu nennen. Neben einer Zahl tüchtiger Figurenmaler blüht die Landschafterei im wahren Sinne des Wortes. Namen wie *Ciardi*, *Panerai*, *Belloni*, *Gignous*, *Bezzi*, *Filippini*, *Zezzos*, *Bazzaro*, *Stefanori*, *Brancaccio*, können mit dem Besten, was unsere Zeit schafft, in eine Reihe gestellt werden. Sie sind ganz specifisch italienisch, sie haben Localfarbe, sie geben was sie umgibt, sie sind mit einem Worte national und darin liegt ihre Kraft, von der wir lernen können, ebenso wie von den Skandinaven, den Holländern, den Britten, Spaniern und Franzosen. Jeder Mensch hat eine Muttersprache. Sich in dieser schön, künstlerisch ausdrücken zu können, ist, das unterliegt keinem Zweifel, eine höhere und bessere Aufgabe, als das Hinneigen zu fremden Idiomen, deren Innerstes nicht allein in der äusseren Form, sondern in der Empfindung für Das liegt, was sie aus dem Schatze des eigenen Volks- und Naturcharakters geben können. Ein Freund von mir, dessen Frau zwar correct deutsch sprach, nichtsdestoweniger aber doch ihre nichtdeutsche Muttersprache als höchstes Juwel achtete, sagte gelegentlich zu mir: «Wir verstehen uns vorzüglich, meine Frau und ich, aber die herzlichste Intimität, das trauliche Kosewort kann man seiner Liebe nur in der angeborenen Sprache sagen!»

Und sollte uns Deutschen die Kunst nicht jenes Wesen sein, dem wir das Beste weihen, dem wir unsere Liebe im heimathlichen Worte sagen wollen? Sie ist wohl eine Mutter für Alle, die ihr ein Leben weihen, aber sie ist kein oberflächliches Weib, das seine sämmtlichen Kinder über einen und denselben Leisten geschlagen sehen will. Nur im Individuellen, sei es Person oder Nation, liegt die Kraft, die zu eigenartiger Entwickelung nöthig ist. Dass wir im Verkennen dieses Umstandes viel gesündigt haben und noch sündigen, das bedarf keines eingehenden Beweises. Kehren wir zurück zum eignen Herd und lassen wir da unsere Flammen lodern.

Vale-Dico! *H. E. von Berlepsch.*

INHALTS-ANGABE.

Aufsätze.

	Seite
Berlepsch, H. E. v., Münchener Ausstellungsgänge I. pag. 19, II. pag. 73, III. (Die romanischen Nationen auf der Münchener Jahresausstellung 1891)	139
— Skizzenbuch-Blätter	117
Bernstein, Max, Arabesken I.	61
Genée, Rudolph, Moderne Berliner Plastik	50
Grahame, G., Ein Blick in die beiden Pariser Salons	1
Gurlitt, Ludwig, Aus der internationalen Kunst-Ausstellung in Berlin	109
Henckel, Wilhelm, Neuere russische Künstler	62
Kurz, Jsolde, Dem Andenken Karl Stauffer's	121
Schmidt, Oswald, Zeitgenössische Randbemerkungen	116
Spiro, Fr., Geisleriana	122
Zimmern, Helen, Alma Tadema	130

Vollbilder.

	Seite
Alma-Tadema, L., Portrait	132
Amling, F., Letzte Revue	144
Block, Josef, Dämmerung	60
Bridgman, Fréderic A., Pferdehändler in Cairo	64
Brütt, Ferd., Am Bahnhof	96
Courtens, Franz, Goldregen	32
Csók, St., Die Waisen	128
Defregger, Franz von, Treibersuppe	40
Delug, Alois, Familienbildniss	104
Feuerstein, Martin, St. Johannes	16
— Die heilige Nacht	120
Fink, A., Hochwild an einem Wintermorgen	148
Haaxmann, Peter, Zerrissene Saiten	112
Hamza, Johann, Flitterwochen	12
Haug, Robert, Im Morgengrauen	76
Hoeniger, Paul, Im Café Josty in Berlin	92
Kaulbach, H., Opferkerzen	124
Kirberg, Otto, Vor dem Spiegel	24
Kowalski, Alfr. Wierusz, Polnische Hochzeitsfahrt	8
Kröner, Christ., Der Ruhestörer	88
Lenbach, Fr. v., General-Feldmarschall v. Moltke	4
Menzel, Adolf, Prozession in Gastein	48
Michetti, P., Hirtin mit Truthühnern	136
Poetzelberger, Robert, Die Waisen	80
Pradilla, F., Prozession	140
Ricci, Arturo, Die Neuvermählten	20
Ronner, Henriette, Unter Freunden	56
Rosenthal, Toby E., Sein erstes Werk	108
Siemiradzki, H. de, Die Unvorsichtigen	156
Strützel, Otto, Ein heiterer Märztag	44
Sundt-Hansen, Carl, Leichenfeier an Bord	36
Thaulow, Fritz, Herbsttag in Norwegen	28
Vogel, Hugo, Madonna	72
Zimmermann, Ernst, Heilige Familie	122

Textbilder.

	Seite
Allers, C. W., Aus dem Werke «Capri» 139 141 142 143 145 147 148 149 151 153	155
Bache, Otto, Husaren auf dem Exercierplatz	31
Begas, Reinhold, Marmorfigur im Zeughause zu Berlin	54
Berlepsch, H. E. von, Standbild des grossen Kurfürsten zu Berlin	50
— Masken am Zeughause zu Berlin	50 60
— Hochwasser	73
— Ufer	108
— Blick ins verschneite Isarthal	119
— Schlussvignette	158
Bissen, Rudolf, Waldwiese	30
Feuerstein, M., Titelvignette zu «Skizzenbuch-Blätter»	117
Fischer, Paul, Saal der Glypthotek in Ny-Carlsberg	27
Greiner, Otto, Titelvignette	19
— Schlussvignette	22
Hamilton, James Whiteland, Portrait	81
— der Bach	83
Herrmann, Hans, Skizzen und Studien 2 3 4 5 6 7 8 10 11 12 13 14 15	17
Kalckreuth, Leopold v., Skizzen und Studien 34 37 39 41	43
Knaus, Ludw., Aus dem Werke über 122 123 125 127	129
Kröner, Christian, Wildstudien 88 89 91 94 95 98 99 100 102 103 105	107
Mols, P. Niels, October	32
Murray, David, In Gorse	78
Sinding, Otto, Zwielicht	29
Starr, Sydney, Paddington-Station	80
Stott, William, of Oldham, Der Badeplatz	76
Wereschtschágin, Wassili, Bilder aus Asien 62 63 65 67 8 69 71	72

N
3
K86
Bd.2
Halb.2

Die Kunst unserer Zeit

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY